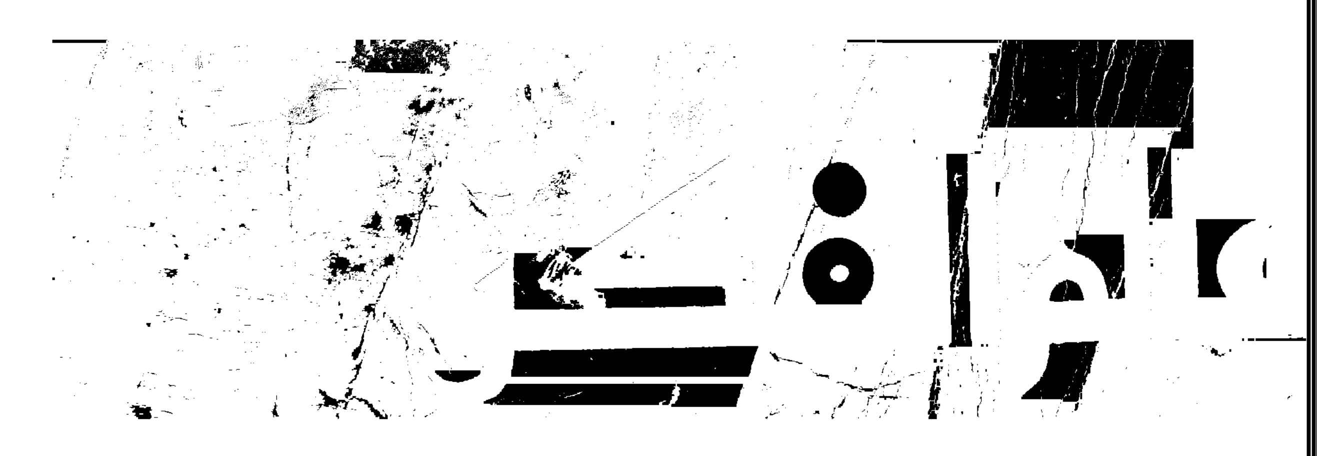
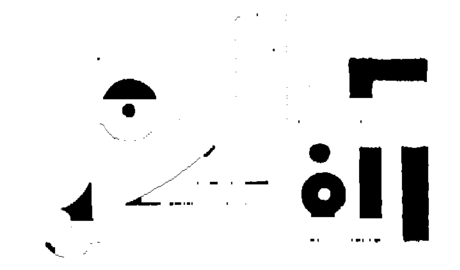


المجلد الرابع   العدد الثانى - يوليو - اغسطس - سبتمبر ١٩٧٣

- الشعر العربي تطوّره ومستقبله
- اتجاهات الشعر الانجليزي والأمريكي
- الشعر الألماني في القرن العشرين
- الشعر في اسبانيا وأمريكا اللاتينية



مجلة دورية تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الاعلام في الكويت ❋ يوليو – اغسطس – سبتمبر – ١٩٧٣
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية ❋ وزارة الاعلام – الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

الشعر العالمي المعاصر

★ ★ ★

آفاق المعرفة

★ ★ ★

ادباء وفنانون

★ ★ ★

عرض الكتب

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم



الشعر العالمى المعاصر



من المسلّم به أن الشعر يمثل العمود الفقرى للثقافة العربية عبر العصور المتتابعة ، كما أنه ما زال يمثل جانبا أساسيا فى التراث الشعبى العربى لا فى شبه الجزيرة فحسب ، بل فى أرجاء العالم العربى وأطرافه . ومع ذلك فان قارىء الشعر ومتذوقه فى هذه الرقعة من العالم اليوم أحد اثنين لا وسط بينهما : عالم متأدب فى خلوة محرابه الأكاديمى يقرأ القصيدة لتشريحها وتحليلها وتقديمها مستساغة لطلبته ومريديه ، أو بدوى يتغنى بالشعر العامى قريضا ورواية فى ظل تقليد سائد قديم . أما أوساط المثقفين من طبيب أو تاجر أو حرفى فهم بصفة عامة فى عزوف عن الشعر باعتباره فناً فقد قيمته فى عالم تسيّره التكنولوجيا . فالمفهوم العام للشعر فى ذهن عامة المثقفين انه ممارسة منقطعة الصلة بمايجرى فى العالم من تطور ، بل ان البعض يظن أن الشعر يمثّل عائقا لهذا التطور ، وأن معالجته هى البديل الميَسَّر لمن فقد الحيلة فى المواجهة الصارمة لمشاكل الحياة .

هناك ما يبرر مثل هذا الفهم فى ظروف نعيشها الآن تدعو الى العمل والحركة ، اكثر مما

تدعو الى فصاحة الكلمة . ولكن الحركة ـ كالكلمة ـ كى تكون ذات أثر ، لا بد أن تكون محصلة لفكر ، وأن يحوطها اطار حضارى . اذ أنه من نافلة القول أن التقدم الحقيقى للأمم هو التقدم الشامل المتكامل فى العلوم والانسانيات على السواء ، وليس أيسر من تقديم الشواهد على ذلك . خذ مثلا موقف الناس من الشاعر والشعر فى بلد متقدمة كانجلترا فى الوقت الحالى : فى عام ١٩٦٨ أصدرت المطابع الانجليزية أكثر من سبعمائة ديوان شعرى منها حوالى ستمائة كانت تطبع لأول مرة (١) ، وفى عام ١٩٥٨ باع الشاعر جون بتجمان John Betjeman حوالى ١٠٠٫٠٠٠ نسخة من الطبعة الاولى من ديوانه ، وفى عام ١٩٦٠ لقيت قصيدته الطويلة **دقت الاجراس** Summoned by Bells رواجا عظيما فى فترة وجيزة ، وتصدر دور النشر طبعات شعبية عديدة للشعراء المحدثين الانجليز ، وكذا تراجم للشعراء الاوربيين ، مما جعل الشعر فى متناول القارىء المحدود الامكانيات ، ويقوم الشعراء بالقاء قصائدهم على جماهير غفيرة من المستمعين فى ندوات منتظمة ، كما أن الفرص تتاح لهم للحصول على الزمالات الجامعية كى يكونوا دائما على مقربة من الشباب المتطلع الى مستقبل أدبى .

وما يحدث فى انجلترا يحدث فى غيرها من البلاد المتقدمة صناعيا ، حيث هناك اطراد واضح بين التطور التكنولوچى ، والازدهار الشعرى . وذلك للمعادلة البسيطة ، وهى أنه مع التقدم الصناعى يكون الرخاء الاقتصادى ، ومع الرخاء الاقتصادى تصبح سبل الثقافة أيسر ، ومجالها أوسع . والشعر نمط أساسى من انماط الثقافة، ولهذا فان انتشار الثقافة فى المجتمعات المتقدمة يضمن للشعر قاعدة عريضة من القراء .

وليس الشعر مجرد مرآة للحضارة ، فهو فى الأصل مجمع لها . منذ قديم الزمن كان الشعر وعاء للمعرفة التى تقوم عليها حضارة الأمة ، فاذا أردت أن تعرف شيئا عن علوم الاغريق وفنونهم اتجهت الى الياذة هومر وأوديساه ، والى « مسخ الكائنات » Metamorphosis لهسيود Hosiod ، فيهما تطلع على تصور الاغريق للعالم الحسى وما وراء الحسى ، تفسيرهم للظواهر الطبيعية وحركة الافلاك ومد البحار وجزرها ، وسلوك البشر والالهة على السواء . واذا أردت أن تعرف شيئا عن العلوم الطبيعية عند الرومان أحلت أيضا الى نص شعرى هو قصيدة لوكريشيس Lucretius « طبيعة الأشياء De Rerum Natura» . كذا الامر بالنسبة للشعر العربى فى قديم عصوره ، ضم أيام العرب وأنسابهم ، ومنه نعرف الكثير عن بيئتهم الاجتماعية ، وحياتهم اليومية فى الحل والترحال ، ورصدهم للنجوم ، ودراستهم للطبيعة المحيطة بهم فى باديتهم وحاضرتهم ، كل ذلك وأكثر منه تجده فى شعر امرىء القيس ، وطرفة ، ولبيد ، وعنترة ، وابن حلزة ، وزهير ، وابن كلثوم . لم يكن الشعر هنا أو هنالك مجرد موسيقى لفظية منغومة ، أو أغان حالمة لقلب كسير ، بل كان المجرى الرئيسى الذى منه ينساب تيار الحضارة الدافق .

ومع اتساع مجال الفكر الانسانى وتعدد جوانبه ، انشعبت روافد المعرفة عن ذلك التيار الرئيسى ، متخذة صيغا وأشكالا مختلفة . حدث ذلك فى العصر العباسى الأول بالنسبة للأدب العربى ، ومرة أخرى مع مطالع هذا القرن . وبالنسبة للآداب الأوربية الحديثة كان ذلك فى عصر النهضة ، كما حدث مجددا مع الانقلاب الصناعى .

---

(١) Dodsworth, M., The Survival of Poetry, a Contemporary Survey, P. 11.

وقد أدى هذا الانشعاب الى موقف المواجهةبين أصحاب العلـوم الطبيعية من جهـة ، وبين الشـعراء من جهـة . ذهب العلماء الى أن مـايقدمونه من حقـائق يقينية ، أجدى للبشر من تهويمات الشعراء ، وهبّ الشعراء من جهـةأخـرى يثبتـون مكانهم ويذودون عنـه . وقد وصلت هذه المواجهة الى نقطة الذروة فى أوائلالقرن التاسع عشر فى أوربا مع التقدم التكنولوچى الذى صاحب التطور الصـناعى ، وسواد مبدأالمنفعة Utilitarianism . فكان من الناس (بل من الأدباء أنفسهم أحيانا) من ظن أن دولة الشـعرالى زوال (٢) ، فنهض الشـعراء الرومانسـيون يرفعون لواء فنهم ، فقال وردزورث Wordsworthأن « الشعر هو روح المعرفة الشفيفة ، والتعبير العاطفى المرتسم على وجه كل العلوم » . وقالشللى Shelley « ان الشـعر شئ الهى . انه مركز المعرفة ومحيطها ، انه ذاك الذى يشـتملعلى العلم كله ، والذى يُرَدّ اليه كل العلم ، انه فى ذات الوقت جذر الفكر وبرعمه » . واتخذتالمجابهة صورة حادة فى منتصف القرن بين العالم التطورى توماس هكسلى Thomas Huxley ، وبينالأديب الشـاعر المفكر ماثيـو أرنولد ، فقد دعا هكسـلى فى محاضرة بعنـوان « **العلم والثقافة** Science and Culture » القاها عام ١٨٨٠ عند افتتاح كلية العلوم فى برمنجهام ، دعا الى أنتكون الاولوية لدراسة العلوم حتى ولو جاء ذلك على حساب الانسانيات ، فعارضه ماثيو أرنولد Matthew Arnold معارضة شـديدة فى محاضرة القاها فى الولايات المتحدة عـام ١٨٨٣ مقررا أنهمع تفتح عقول البشر ، وتقدم العلوم فان الشعر والبلاغة سيقبلان ويفهمان على حقيقتهما « كنقدللحياة يقدمه ذوو المواهب المشـحونة بالقـوة الخارقة » .

وقد اسـتمرت هذه المواجهـة بين العلوموالانسانيات خلال هذا القرن ، ولعل أهم معاركها تلك التى دارت بين العـالم والأديب الانجليزىس. ب. سـنو C. P. Snow ، والناقد الأدبى ف. ر. ليفز F. R. Leavis . وقد اتخذ ليفزمؤخرا موقفا بالغ العنف فى كتاب أصدره فى العام الماضى بعنوان « **لن أضع سيفى** Nor Shall My Sword » ليثبت للأدب دولته فى عالم يجرى حسابه بالكمبيوتر (٣) .

والواقع أن كلمة الانصاف فى هذا الموضوعسبق أن أطلقها فيلسوف عالم رياضى هو الفريد نورث وايتهد Alfred North Whitehead فى كتابهالمعروف **العلم والعالم الحديث** Science and the Modern World . قـال وايتهد فى معرضحديثه عن الشاعر الانجليزى وردزورث :

> « ان ما أودّ اثباته هو أننا ننسى مدى
> الاعتسـاف والتناقض الذى يشـوب نظرة
> العلم الحديث الى الطبيعة ، والتى يفرضها
> على أفكارنا . أما ورد زورث فانه ، فى قمة
> عبقريته ، يعبر عن الحقائق المجسمة التى
> تدخل أفهامنا ، وهى حقائـق يشـوهها
> التحليـل العلمى . أليس من الجـائز أن

(٢) Peacock, T. L., **Four Ages of Poetry**, London, 1820.

(٣) انظر مقال الدكتور عادل سلامه « الثقافتان : بين س. ب. سنو ومعارضيه » عالم الفكر العدد الرابع المجلد الثانى مارس ١٩٧٢ .

المفاهيم العلمية الثابتة تصدق فى حدود
ضيقة فحسب ، بل ربما كانت ضيقة
بالنسبة للعلم نفسه (٤) » .

ويخرج وايتهد من هذا الى أن العلم ــ بماهو علم ــ فهو فى حركة استكشاف دائمة ، ومن ثم فان حقائق اليوم ينفيها علم الغد ، وصورة العلم عن الطبيعة ليست ذات ثبات دائم ، اما الشعر فانه يغوص وراء السطح المتغير ، ليقدم لنا عناصر الطبيعة الثابتة وجوهرها الدائم .

●●●

يقال ان الفن لا وطن له ، والقول الأصح ان الفن وطنه كل العالم . ويبرز هذا بصورة واضحة فى عصرنا الحديث الذى أصبحت وسائل الاتصال فيه من الكفاءة بحيث اخترقت عنصرى الزمن والمكان ، واصبح العالم ــ اذا استعرنا تعبير مارشال ماكلوهان Marshall Macluhan « قرية عظمى Global Village » . واذا كان هذا القول يصدق بصورة قاطعة عن الفنون المرئية والسمعية غير المنطوقة ، فان من الظواهر الواضحة أن الفنون اللفظية فى عصرنا الحاضر تتجه بشكل حاسم نحو كسر الحاجز اللغوى الذى يفصل بين القوميات المختلفة فى سبيل تحقيق ما يمكن أن يسمى « بالأدب العالمى » . حقيقى انه مع مطالع هذا القرن كانت هناك محاولات لدراسة ما اصطلح على تسميته « بالأدب المقارن » وكان من رواد هذا الاتجاه فان تيجم Van Tiegm ، وجان مارى كاريه J. M. Caré ، وان كان مبدؤهما الاساسى هو عقد المقارنات بين ادب أمة وادب أمة اخرى ، بمايكاد يؤكد الفوارق القومية بين الأدبين ، كما انحصرت اهتماماتهما بالجزئيات . الا أنه مع تطور الفكرة ، اتجهت الدراسة نحو فهم «الأدب» بما هو أدب تستظل بمظلته القوميات المختلفة ، واصبح الاهتمام أساسا بمضمونه الانسانى . وقد دعا الناقدان العالميان رينيه ويليك René Wellek واستن وارين Austin Warren فى كتابهما المعروف « **نظرية الأدب** Theory of Literature » (١٩٤٩) الى انشاء أقسام للأدب المقارن بمعنى « العالمى » فى الجامعات تكون مصدر اشعاع للدراسة الأدبية ، على أن تحل محل أقسام الآداب القومية بما فيه أدب أهل البلاد . وقد لقيت الدعوة صدى فى عدد من جامعات العالم ، كما انشىء مؤتمر اتحاد الأدب المقارن الدولى عام ١٩٥٤ Congress of International Comparative Literature Association وبدأ اجتماعاته فى البندقية بايطاليا فى العام التالى .

على اننا لو تمعنا فى الأمر بعض الشيء لوجدنا أن العقبة اللغوية ليست بالضخامة التى تخطر لنا لأول وهلة . اذ من الظواهر الواضحة فى العالم هجرة اللغات مع الأقوام من بيئة الى أخرى ، وما يتبع ذلك من زرع للثقافة والتقاليد التى تحلها لغة ما فى بيئة جديدة . خذ مثلا اللغة الانجليزية ، وتتبع مواقعها على خريطة العالم ، تجد أن عدد المتحدثين بهذه اللغة خارج الجزر البريطانية أضعاف أضعاف المتحدثين بها فى انجلترا ، فقد انتشرت هذه اللغة فى العالم الجديد فى الولايات المتحدة وكندا ، كما انها اللغة الاساسية فى عدد من البلاد الافريقية والهند ، وهى أيضا لغة قومية فى استراليا ونيوزيلندا . كذلك الأمر بالنسبة للفرنسية ، التى هى أيضا لغة قومية فى كندا وسويسرا ، وهناك أدب أفريقى كتب بالفرنسية (الا تذكر شعر الرئيس الافريقى

(٤) Whitehead, Science and the Modern World, A Mentor Book, p. 80.

سنجور ؟) كما أنها لغة الثقافة فى جنوب شرق آسيا . والأسبانية عبرت المحيط لتستوطن أمريكا اللاتينية . وليست لغتنا العربية بأقل حظا من هذه اللغات ، فهى تنتشر من التخوم الجنوبية لروسيا والأهواز فى ايران مغربة حتى المحيط الأطلسى ، وتنتشر شمالا من جنوبى الأناضول وجنوبا حتى الصومال وأريتريا فى افريقيا ، بل انها هاجرت الى الأمريكتين ، حيث هناك جيوب عربية أثمرت فى شعراء المهجر المعروفين . اضف الى هذا ان التزاوج بين الثقافات التى تمثلها هذه اللغات أصبح أمرا لازبا ، ونتج عن هذا التزاوج خصوبة لم تكن معهودة من قبل .

تتضح هذه الظاهرة من النظرة العابرة للشعر الذى انتجه هذا العصر . صلاح عبدالصبور احدى قصائد ديوانه **أقول لكم** يقتبس من بودلير بالفرنسية ماسبقه اليه اليوت Oh hypcrite lecteur, mon Semblable, mon frere!» ، وقصيدة اليوت ذاتها« الأرض الموات »The Waste Land مليئة بالاقتباسات من الألمانية والفرنسية والايطالية بل والهندوكية . والشاعر الايرلندى العظيم ياتس Yeats يكتب قصيدة طويلة بعنوان « هبة هارون الرشيد The Gift of Harun Al-Rashid » بطلاها الخليفة العباسى نفسه ، والمترجم العربى الأرمنى الاصل قسطا بن لوقا البعلبكى . بل انه مما لا شك فيه أن كتاب ابن لوقا **طريق النفوس بين القمر والشموس** ، كان ذا أثر عظيم على طريقة ياتس الصوفية التي أوضحها فى كتابه **رؤيا** A Vision . خذ أيضا ذلك الشاعر الانجليزى المعاصر بازل بانتنج Basil Bunting الذى نبغ فى الشعر بعد أن قضى فترة طويلة من حياته فى العراق وفارس وتعلم العربية كأبنائها ، ومن أهم قصائده تلك التى اتخذ لها عنوانا بالعربية « الأنفال لله » ! وقد تتلمذ هذا الشاعر على عزراباوند Ezra Pound . وعن عزرا باوند حدث ولا حرج ! ذلك الشاعر الامريكى الأصل الذى عاش شبابه الأول فى انجلترا ، وقضى حياته بعد ذلك متنقلا بين فرنسا وايطاليا مستقرا الى وفاته بالبندقية ، هذا الشاعر كان أول من فتح أبواب الشعر اليابانى من تانكا Tanka وهايكو Haiku ومسرح النو Noh اليابانى على مصاريعه فاغترف منه كبار الشعراء الذين تتلمذوا عليه مثل ياتس واليوت . بل ان ابنه عمر باوند Omar Pound اعتنق الاسلام ، ويسهم الآن بشكل مباشر فى ترجمة الشعر الاسلامى الى الانجليزية . فاذا ضربنا مثلا من أدب آخر ، أشرنا الى الشعر الأسود فى جزر الكاريبى ، حيث احتفظ الشعراء الزنوج بتقاليدهم الأفريقية الموروثة وظهرت واضحة فى شعرهم بلغتهم الأسبانية الجديدة . وأهم هؤلاء الشاعر الكوبى نيكولاس جيين Nicolas Guillen . فهناك قصيدته ذات العنوان الانجليزى West Indies Ltd. التى يسخر فيها من السيطرة الاستعمارية لرأس المال الأمريكى على جزر الانتيل . وخذ أيضا قصيدته سنسمايا Sensemaya التى يوحى اسمها بلفظ Yemanaya اله القبيلة الوثنى القديم ، وهى قصيدة مستوحاة من رقصات الزنوج الدينية (٥) .

ولعلنا لا نخطىء اذا قلنا ان عمالقة الشعر فى هذا العصر هم أولئك الذين مكنتهم ظروفهم من تخطى الحواجز الاقليمية وضرب جذورهم فى أرض جديدة ، فاستطاعوا بذلك تهجين ثقافتهم بشكل مخصب . من شعراء العربية عبد الرحمن شكرى فى جيله ، والسياب وعبد الصبور فى جيلهما أفادا من الثقافة الانجليزية ، وأدونيس من الثقافة الفرنسية ، والبياتى من الفكر الروسى . من شعراء الانجليزية و . ب . ياتس W. B. Yeats الايرلندى ، ضرب بجذوره فى

---

(٥) انظر مقال الدكتور محمود مكى عن الشعر فى اسبانيا وامريكا اللاتينية فى هذا العدد .

اعماق الثقافات الكلاسيكية القديمة ، والفرنسية والايطاليـة ، كما أخذ من الشرق عن الهندوكية والعربية . ومن الالمان هنـاك رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke المولود فى براج والذى أمضى فترات من حياته فى روسيا القيصرية ، وفى باريس مصاحبا الرسام رودان Rodin ثم متنقلا بعد الحرب العالمية الأولى عبر أوروبا الى شمال افريقيا ، ومستقرا فى النهاية بسويسرا . ومن الفرنسيين هناك ابولينير Apollinaire الرومانى المولد ، البولندى الدم ، الفرنسى النشأة ، العديد الأسفار . ومن الاسبان هناك لوركا نفسه الذى قضى فترة من حياته فى نيويورك أثمرت ديوانه « شاعر فى نيويورك » ثم فى كوبا ، وهنـاك بابلونيرودا Pablo Neruda من شـيلى الذى تنقل قنصلا لبلاده فى كثير من البلاد الآسـيوية ، وفى أسبانيا ذاتها .

ولا يفوتنا أن نذكر أيضا أن ترجمة الشعر من لغة الى أخرى قاربت بين الشعراء من مختلف الثقافات والبيئات ، ولم تعد ترجمة الشعر امرا محفوفا بالذنـب منذ قـام ادوارد فتزجـيرالد Edward Fitzgerald بترجمة رباعيات الخيام فى أواخر القرن الماضى ، فلفت بذلك انظار العالم الحديث الى عمل أدبى هـام كان من الممكن ان يظل طى النسـيان . وكانت قد سـبقت ذلك محاولات فردية لاشـباع الهواية ، منها مثـلا ترجمـات الشـاعر الانجليزى شـللى Shelley لاناشيد هومر Homeric Hymns ولدانتى وجوته . ولكن ترجمة الشعر اتخذت صورة جدية هادفة منذ نهاية القرن الماضى ، وكانت لهـا آثار بعيدة المدى فى بعض الأحيان . خذ مثـلا ما حدث فى اليـابان . فى عـام ١٨٨٢ صـدرت مجموعة **« مختارات من قصـائد حديثـة الأسلوب** Selection of Poems in the New Style » تضم أربع عشرة قصـيدة مترجمة عن الانجليزيـة وقصيدة واحدة عن الفرنسية ، وتضمنت دعوة الى شعراء اليابان أن يترسموا طـريق الشـعر الغربى ، وهى دعوة كانت أولى المعالم على طريق التجديد فى الشعر اليابانى الحديث . كما كانت ترجمة الترانيم المسيحية الى اليابانية فى اواخر القـرن الماضى ايذانا بتحـول كبير لا فى الديانة اليابانية فحسب ، بل فى الشعر اليابانى أيضا .

وقد اتسـعت حركة ترجمة الشـعر الى آفاق بعيدة فى السنين الاخيرة . ويستدل على هذا من مجرد استقراء بسيط لما تصـدره دور النشر من قـوائم كتبهـا . فدار نشر بنجوين Penguin التى تهتم بالطبعات الشعبية لديهـا الآن خطة لتغطية خريطة العالم الشـعرية (بل والنثرية أيضا) وتضـم مكتبتها نماذج لمختلف اللغات الاوربية وبعض البلاد الآسيوية والأفريقية . وليسـت هى بدار النشر الوحيدة التى تهتم بذلك ، فدار نشر هاينمـان Heineman قدمت نماذج من الشعراء الافريقيين ضـمن سلسلتها المعروفة عن الثقافة والأدب الافريقى ، وهنـاك أيضا المجموعة المعروفة التى أصدرتها دار بانتام Bantam الامريكية والتى تضم نماذج من الشعر الأوربى المعاصر Modern European Poetry . وقد حظى الشعر العربى بجانب يسـير من الاهتمام فى هذا المجال ، وكان معظمه منصبا على الجانب الاكاديمى فحسب . ولعل أهـم الترجمات هى التى قدمها نيكلسـون Nicholson فى العشرينات من هذا القرن ، وكان معظمها من الشعر القديم ، ويليه جهود آربرى Arberry التى غطت الشعر العربى الحديث حتى نهاية الاربعينات (٦) وتصدر خلال هذا العام مجموعة من الشـعر الاسلامى قدم لها الشاعر الانجليزى جون واين John Wain عن دار نشر Lund Humphry بانجلترا .

---

(٦) Arberry, A., **Modern Arabic Poetry**, Cambridge Oriental Series No. 2

على أن النشــاط الرئيسى حاليــا فى هذ المضمار هو ما تقدمه مجلة Journal of Arabic Literature والتى تشرف على اصدارهاهيئة من جامعات اكسفورد وكامبريدج وأدنبره وجلاســجو وتضم بابا دائما يتضمن العديد من الترجمات عن الشــعر العربى المعاصر ، وجدير بالذكر أن عددها الرابع الذى يصدر هذا العــام يضم مجموعة مترجمة من الشعر الكويتى الحديث .

وهناك محاولات من نوع آخر ينبغى رصدها هنا تجعل من الشعر أسـلوب تفاهم عالمى دون اعتبار للفوارق اللغوية . هناك المحاولة التى تمتد منذ أعوام واشترك فيها أربعة شعراء من لغات مختلفة لكتابة قصــيدة واحدة ســموها **رنجا** Renga واستعاروا اسمها من نمط من القصائد اليابانية التقليدية . وهناك أيضا الشعر المجسم Concrete Poetry وهو شــعر مرئى يعتمد على تناسق الصورة والتنويعات فى استخدام حروف اللغة وكلماتها ، بحيث تحدث انسجاما مرئيا على صـفحة الكتاب ، وقد انتشر هذا الشـــعر فى الســنوات الأخيرة فى وســط أوروبا وأمريكا اللاتينية واليابان .

● ● ●

نتحدث الآن عن البحوث التى يضمها هذا العدد ، فنبدأ بمقالة الدكتورة ســلمى الخضراء الجيوسى عن الشعر العربى المعاصر . انها ترى أن الشعر العربى فى هذا القرن « خضع اجمالا للتيارات الفكرية الوافدة عليه من غرب أوروبا وشرقها ، مع تفاوت فى تأثير هذه التيــارات بين بلد عربى وآخر » و « أن تاريخ العرب الحديث هو تاريــخ ثورات وكفاح ، وخيبــات كثيرة ، ومحاولات كان أغلبها فاشلا ، ثم كفاح وثورات جديدة . هذه جميعها اشــتركت مع التيارات الثقافية المستمرة فى خلق نموذج الشاعر العربى المعاصر ، من طبقة الرواد : انه شاعر مصــاب بجرح روحى عميق ، منقسم على نفسه ، تهيمن عليه مواقف مختلفة من الغضب والرفض والرعب والأمل والجــدية » . ثم هى تأخذنا فى رحلة تاريخية عبر المدارس المختلفة التى مر بها الشعر خلال الرومانسية والرمزية والكلاسيكية الجديدة ، وتتناول موضوعات الشــعر ولغته ، وتخصص الجزء الأكبر من بحثها بعد ذلك لدراسة التطورات التى مر بها شكل القصيدة العربية معتبرة ان عام النكبة ١٩٤٨ كان عاما حاســما فى تغيير مجرى الشعر العربى من حيث مضمونه وشكله وقضاياه .

اما الدكتور عادل سلامه فانه يتناول الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر باعتباره مرآة لتناقض جذرى تتسم به حياة الانســان الفكرية فى هذا العصر ، وهو تناقض نشأ من الغاء مفهوم السببية وســقوط نظريات نيوتن ، بعد أن حلت محلها نظرية اينشتين فى النسبية وجاء التفسير الذرى للمادة . وقد أدى هذا التصور الجديد للعالم الى تضارب فى المواقف والمعتقدات الدينية التى عبر عنها الشعر فى عصرنا الحاضر . ويلاحظ أن هذه الدراسة لا تعطى لاليوت المكان الاوحد الذى ظل يحتله دون غيره من الشعراء فى أذهان عامة القراء من الدارسين العرب ، وانما أعطى لأودن Auden الانجليزى وولاس ستيفنس Wallace Stevens الامريكى مكانة مماثلة ، كما تنبه المقالة الى ضرورة اعادة النظر فى اليوت على ضوء الحقائق التى تم كشفها أخيرا بعد ظهور مخطوطة « **الأرض الموات** The Waste Land » .

كما أفرد أيضا بحث خــاص عن الشــاعر الأيرلندى ى. ب. ياتس W. B. Yeats كتــبه الدكتــور ســهيل بشرونى ، وذلــك اســتكمالا للصــورة العامة للشــعر الانجليــزى المعاصر فى ذهن القارىء العربى .

ويتنــاول الدكتور محمود على مكى قطاعا واسعا من خريطة العالم الشعرية تغطى اسبانيا

وأمريكا اللاتينية ، فيعود بنا الى زمن روبن داريو Ruben Dario مؤسس الاتجاه الحديث ، وهو شاعر من نيكاراجوا تختلط فى عروقه الدماء الأسبانية بالهندية ، ثم يتتبع تطور الشعر الأسبانى بادئا بجيل ١٨٩٨ الذى جاء كرد فعل لاتجاه روبن داريو ، اذ أن شعراءه كانوا يعطون الأولوية للجوهر الفكرى للقصيدة مفضلين اياه على أسسها الجمالية . ويتناول الكاتب بعد ذلك الاتجاهات الطليعية ، ثم الشعر الأسود فى جزر الكاريبى منتهيا الى جيل ١٩٧٢ وأهم شعرائه غرسية لوركا فى اسبانيا وبابلو نيرودا فى أمريكا اللاتينية .

ويعرض الدكتور عبد الغفار مكاوى فى مقاله لاتجاهات الشعر الالمانى فى القرن العشرين منتهيا الى أنه فى حالة ثورة وتجدد دائمين ، اذ أن الشعراء « قد ملوا الشرب من الأوعية القديمة » ، كما أنهم « لا يقيدون أنفسهم بمقولات مسبقة ، سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية » ، وأنهم يتجهون الى ما عبر عنه الفيلسوف الاسبانى أورتيجا اى جاسيت Ortega Y Gesset « بطرح النزعة البشرية » .

ويتضمن العدد أيضا مقالا من ترجمة الدكتورة صفاء الشاطر عن الشعر اليابانى الحديث ، يتضح منه مدى التشابه بين الموقف الشعرى فى اليابان والموقف الشعرى فى عالمنا العربى ، فحين اتجهت اليابان الى التجديد لجأت كما لجأنا الى الأدب الغربى ، وجرت محاولات مستمرة لتهجين الشعر اليابانى باستعار الأساليب الشعرية فى فرنسا وانجلترا عن طريق الترجمة أو التقليد ، ولكن هذه المحاولات تركت المجال واسعا لاحياء الأساليب القديمة من تانكا وهايكو ، وأدرك الشاعر اليابانى ان انفتاحه على الثقافات الأخرى لا يعنى اجتثاث جذوره من الأرض .

ولا نستطيع أن نقول ان البحوث التى يقدمها العدد تحيط بكل اتجاهات الشعر فى العالم ، فقد قصر المكان عن ادراج دراسات عن الشعر الروسى والشعر الفرنسى المعاصر . كما أن اغفال الشعر الأفريقى ، وقد برز فى أفريقيا شاعر مثل سنجور Sengor ، او اليونان وفيها جورج سفاريس George Seferis ، أو الهند التى أخرجت طاغور ، أو باكستان بلد اقبال ، أو الشعر الصينى الذى يمر بفترة ازدهار جديرة بالتسجيل ، كل هذا يحتاج بالفعل الى دراسات وافية ، نأمل أن تقدمها المجلة فى أعداد مقبلة ، ولعلنا بهذه الدراسات المحدودة قد فتحنا المجال لشعرائنا العرب ، ولعامة القراء على السواء كى يستزيدوا لأنفسهم فى الميادين الاخرى التى قصرنا عنها ، اذ أن قضيتنا الأولى بلا شك هى وضع الشعر العربى ـ بل والثقافة العربية ـ على خريطة العالم الأدبية بشكل ايجابى فعال .

* * *

سلمى الخضراء الجيوسي *

الشعر العربي المعاصر
تطوره ومستقبله

ترى ما الذى سيقوله نقاد الشعر العربي سنة ٢٠٠٠ عن الانجازات الشعرية فى الأعوام السبعين الاولى من هذا القرن ، وأى حكم سيطلقونه على شعر الفترة التى تلت النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ بصفة خاصة ؟ كيف سيصفون حالة الشعر ووضعيته اليوم ؟ ان بامكاننا أن نتكهن معتمدين على مالدينا من حقائق ببعض أحكام الناقدين فى نهاية القرن ، مفترضين سلفاً أنهم سيسجلون لهذه الفترة انجازات لعلها أخطر مما نعرفه عنها الآن . قد يقولون ان شعراء الطليعة العرب خلال الربع الثالث من القرن العشرين كانوا نزاعين من اعماقهم الى التحرر والتغيير فى مجال التقنية الشعرية ، وانهم كانوا أصحاب شجاعة فنية ، وأهل توق روحي عظيم ، وذوى صوت نبوئي ارهص بالأحداث واكتشف الفاجع فى الحياة العربية ودل عليه وحذر منه وأنذر ورفض وغضب وتمرد . ولاشك أن خريطة القرن ستظهر ارتفاعاً مفاجئاً فى نبرة الغضب والتوتر وحدة الصراع الذى اعترى شاعر الخمسينات والستينات، وسوف تشير الى انهماك مخلص فى البحث عن هوية جديدة فى الشعر والحياة. ولابد أنهم سيقولون ان هذه الفترة عايشت

---

* الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي محاضرة اول في جامعة الخرطوم قسم اللغة العربية .
قامت بترجمة العديد من الكتب ولها مقالات بالعربية والانجليزية في الادب والاجتماع . ولها كتاب موسع بالانجليزية عن الشعر العربي المعاصر .

النقائض الحادة ــ فقد بلغ فيها شعر المنابر ذروته الجهورية الرنانة ، واسلوبه التقليدى السهل المباشر ، وشعاراته ونماذجه المكررة ، وانصياعه للسلطان والسياسة المعاصرة . كما أن الشعر الطليعي فى هذه الفترة قد انتهى الى قصيدة النثر ، والى قسط وافر من الحذلقة والابهام والتعقيد الفنى والمعاصرة . وانقسم الناس فى فترة الخمسينات الى فرق ، فريق يدعو بعقيدة راسخة وعصبية صماء الى الارتباط بالبيان التقليدى ، وفريق آخر يصر ويؤكد على أن القطيعة مع البيان التقليدى لم تبلغ بعد مداها المنشود ــ وبين الفريقين فريق يحاول اذابة مآثر التراث فى شعر جديد معاصر ، يتنفس برؤيا الانسان الحديث ولغته ومزاجه .

وقد يقع بعض نقاد الشعر عندئذ فى نفس الخطأ الذى يقع فيه عدد من نقاد الشعر عندنا اليوم ، اذ أن خريطة القرن ستريهم أن التجريب المستمر الناجح فى هذين العقدين الأخيرين ، بما اقترن به من الاهتمامات الانسانية الخطيرة ، كان أعظم مما سبقه بكثير . وقد يوهمهم هذا بأن الانجازات التى تمت على أيدى شعراء الخمسينات والستينات شيء يختص بهذه الفترة وحدها ، وسوف يغيب ، الا عن الدارسين المتتبعين ، أن شعراء هذه الفترة قد اعتمدوا فى المكان الأول على التجارب المستمرة السابقة التى عرفها الشعر العربى منذ مطلع القرن . ان نجاح هذه الفترة الأخيرة لا يقوم فقط على ظهور بعض المواهب الشعرية الممتازة ، ولا على روح العصر المتوثبة المتطلعة الى نقض القديم الذى ارتبط بفشل الحياة ونكباتها ، بل انه يقوم فى الحقيقة أيضاً على تلك المرونة العظيمة التى اكتسبتها جميع عناصر القصيدة العربية على أيدى شعراء هذا القرن قبل ١٩٤٨ .

هل يمكننا أن نكتب للمستقبل ؟ نعم ، بلاشك ، مادمنا نمسك بعناصر التطور فى الشعر العربي ، ومادمنا نصحح الخطأ الذى وقع فيه نقاد الشعر اليوم ــ وقد أسلفنا ذكره ــ فنحن نربط الحاضر بالمستقبل ... حتى لا يستمر هذا الخطأ فيقبله النقاد المقبلون على انه حقيقة .

●●●

لقد تنازعت الشاعر العربي ، وهو يستقبل القرن العشرين ، رغبة غريزية ليظفر بأمرين : القوة والحداثة . راح الشعراء الكلاسيكيون الجدد يكتسبون القوة والمتانة من الشعر العربي الكلاسيكي ، وكانت حركة الاحياء قد بدأت منذ زمن فى القرن الماضي ، بينما قامت الرغبة فى الحداثة على معرفة الشاعر والناقد العربيين للشعر والنقد الغربيين . لقد بدأت هذه المعرفة الجديدة على استحياء فى القرن الماضي أيضاً ، ورأينا ملامحها فى شعر شعراء كاسماعيل صبرى (١٨٥٤ ــ ١٩٢٣) فى مصر ، ومطران خليل مطران (١٨٧٢ ــ ١٩٤٩) فى لبنان (قبل هجرته الى مصر) ، وجماعة النقاد السوريين المتمصرين . ولا شك أن العلاقة الجديدة التى أقامها شعراء البعث بالتراث الشعرى القديم قد زودت الشعر بقوة فى الحبك واللغة والشكل والهيكل العام . هذه القوة هى التي أهلّت الشعر للتجريب ولادخال أدوات وأساليب شعرية جديدة مكتسبة من الغرب .

ان تاريخ الشعر العربى الحديث فى هذا القرن هو تاريخ تجارب مستمرة فى جميع عناصر القصيدة : فى الشكل واللغة والصورة واللهجة والموقف والموضوع . كانت هذه التجارب تنزع باستمرار نحو التوصل الى نقطة اللقاء مع النهضات الشعرية المهمة فى العالم . ولعل الشعر العربي فى هذا القرن ، فى نزعته الغريزية الى الوصول الى المعاصرة ، تعجل عملية الأخذ ،

فحشر تجربة قرون من الشعر فى الغرب فى عقودمعدودات ، كما قال جبرا ابراهيم جبرا ذات يوم . وقد مر الشعر بفترات متلاحقة ، فمن الكلاسيكية الجديدة : الى الرومانطيقية ؛ الى الرمزية والسريالية ، فالواقعية الجديدة ، ثم مدرسة الشعر الحديث .

وقد تنقل مركز الثقل فى هذا التطور من بلد عربي الى آخر واعطته الحيوية العظيمة المتمثلة فى انتاج أعضاء الرابطة القلمية فى نيويورك فى العقدين الثانى والثالث دفقة كبيرة من العافية والدم الجديد . وقد ساعدت الفروق الاقليمية فى المزاج العام الذى يميز هذا الشعب العربي أو ذاك ، وفى الخلفية الثقافية والتجربة القومية والحياة الاقتصادية والعرف الشعرى المتوارث ؛ فى زيادة التنويع الفنى والغنى فى هذا الشعر وان كانت أيضاً مسؤولة عن بعض المنازع السلبية .

واعتبر المؤرخون العرب المحدثون والنقاد ان السياسة كانت ذات التأثير الأكبر على تطور الشعر ، وعددوا بعض التواريخ المهمة فى الوطن العربي كتواريخ حاسمة فى قصة الشعر العربي الحديث وتطوره . غير أن الدراسة الدقيقة لتاريخ هذا الشعر تظهر بوضوح أن الأحداث السياسية ـ على أهميتها ـ لم تكن العنصر الفعال الوحيد أو المؤثر الأكبر الذى احدث التغيرات الحاسمة فى الشعر . فالقوى الفنية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية لا يمكن فصلها عنه على الاطلاق .

وعلى ضوء هذا فان أفضل اسلوب لمقاربة هذا الموضوع ، اى علاقة تغير الشعر بالتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية فى العصر الحديث ، هو ان ننظر الى هذه التطورات كصورة متحركة فى الخلفية والا نعالجها الا معالجة تجريدية . فبامكاننا هنا أن نقول ان هذه الصورة هى صورة تغير مستمر تحققت للفرد المثقف وبعده لجزء كبير من الشعب العربي ، عن طريق اكتشاف حياة اكثر تنوراً واحفل بالسعادة والرخاء خارج حدود عالمهم العربي الواسع . زد على ذلك أن العالم العربى ، من أدناه الى أقصاه ، تعرض منذ حملة نابليون سنة ١٧٩٨ حتى النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ الى سلسلة من المصائب والخطوب هزت اسسه جميعها .

ولقد كان العدو الخارجي ، اى المستعمر ، هو أول من اكتشفه العالم العربي وتحقق من خطره الداهم . أما الحقيقة الكبرى التى تشير الى أن العالم العربى لم يعان الانكسار على ايدى هذا المستعمر الا لأنه غارق فى الجهل والركود والفقر والفراغ الروحي والأمراض الاجتماعية والأخلاقية ، فان العرب المعاصرين لم يبدأوا بادراكها الا فى أوائل هذا القرن . غير أن ادراكهم لها كان جزئياً لم يملأ عليهم نفوسهم . ولم يصبح هذا الادراك تجربة روحية وعقلية وعاطفية عميقة ثابتة الا بعد نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ . هذه كانت القاسم المشترك الأعظم فى انتاج الشعراء العرب جميعهم . ولعل عام ١٩٤٨ هو التاريخ الوحيد الممكن اعتباره نقطة تحول فورى حاسم فى الأدب العربي الحديث ، فقد أعلنت نكبة ١٩٤٨ نهائياً وبشكل قاطع افلاس نظام الحياة القديم وسقوطه ، وبرز عندنا جيل من شعراء الرفض والادانة والانكار ـ ولم يدخل الى الشعر العربى الحديث نغمة الفرح الواثق الا ثورة الجزائر الباهرة التي شهدت انتصار الانسان العربي فى الجزائر على قوى معادية أشد منه بطشاً واغنى منه فى قواها العلمية والتكنولوجية . ان هذا الانتصار النبيل العامر بكبرياء النضال وقوة التضحية جدد الثقة والأمل فى قدرة العربي على تجاوز أوضاعه والتغلب على قوى الشر الخارجية والداخلية . وجاءت الثورة الفلسطينية بعد ذلك تؤكد هذا الأمل وتتحدث عن تصميم جديد للكفاح فى سبيل الحق والكرامة والتقدم الانساني .

فى هذا الضوء اذ نصف تطورات الشعر العربي فى هذا القرن ، يمكننا ان نقول انه خضع

اجمالا للتيارات الفكرية الوافدة عليه من غرب اوربا وشرقها ، مع تفاوت في تأثير هذه التيارات بين بلد عربي وآخر . ونجمل فنقول ان تاريخ العرب الحديث هو تاريخ ثورات وكفاح ، وخيبات كبيرة ، ومحاولات كان اغلبها فاشلا ، ثم كفاح وثورات جديدة . هذه جميعها اشتركت مع التيارات الثقافية المستمرة في خلق نموذج الشاعر العربي المعاصر ، من طبقة الرواد : انه شاعر مصاب بجرح روحي عميق ، منقسم على نفسه ، تهيمن عليه مواقف مختلفة من الغضب والرفض والرعب والأمل الجديد .

● ● ●

(١)

ما هو الموروث الشعري الذي ورثه شاعر الخمسينات ؟ كان الشعر العربي في نهاية الأربعينات قد عرف عدة حركات شعرية وهيمنت عليه عدة تيارات . فان كانت الكلاسيكية الجديدة قد بلغت مستوى راقيا من التعبير على أيدي أحمد شوقي (١٨٦٩ ـ ١٩٣٢) وزملائه وهيمنت على مطلع القرن ، فان حركة مناوئة لها كانت قد أخذت تتسرب بالتدريج الى الشعر العربي .

المدرسة الرومانطيقية ، ظواهر عامة :

١ ـ بدأت الرومانطيقية العربية في زمن مبكر في هذا القرن ، قبل أن يصبح للخيبات السياسية ذلك الأثر العميق في النفس الذي يحدث في الشعر رد فعل حقيقيا . جاءت بدايتها الحاسمة مع جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) في منتصف العقد الأول من هذا القرن ، معبرة عن رومانطيقية فنية اجتماعية على درجة كبيرة من الايجابية ، فقد صدرت في نيويورك مقالة « الموسيقى » سنة ١٩٠٥ ، ثم تبعتها مجموعتاه القصصيتان ، **عرائس المروج** ، (١٩٠٦) ، **والأرواح المتمردة** ، (١٩٠٨) ، وجميعها أعمال رومانطيقية أكيدة . هنا روح تتعذب لتخلص الانسان من ربقة تقاليد بالية ذررت ارادته واغلقت دونه منابع الخير والمحبة . في هذه القصص انتصار عظيم للمحبة والعدالة والحرية ورفض عنيف لتحكم المؤسسات الموروثة في مصير الانسان . وهنا ، في الموضوع ، وفي المثل العليا التي طرحها جبران ، يتم اللقاء مع ذلك المغترب في مصر ، مطران خليل مطران ، في قصصه الشعرية ، وقد ظهر عدد منها في ديوانه الأول سنة ١٩٠٨ (١) . لم يكن مطران رومانطيقيا خالصا ، ولكنه مهد للتيار الرومانطيقي بمثاليته الهادفة الى تثوير اجتماعي انساني ، بتقويته لعنصر الخيال في الشعر ، باهتمامه بالطبيعة ، وبدعوته المبكرة الى التجديد والتجريب (٢) . وكان أمين الريحاني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠) قد شارك منذ مطلع القرن في نشر هذه الروح الساخطة على عنف التقاليد الاجتماعية ووطأتها على الانسان . وتوصل الى الايمان وهو في مهجره في أمريكا الشمالية بأن العالم العربي في حاجة الى اصلاح جذري في الفكر والروح ، معلنا هذا في خطبه وكتاباته (٣) . وقد استمر انتاجه ، كما

---

(١) **أمثال** « وفاء » و « العقاب » ، و « فنجان القهوة » و « فتاة الجبل الاسود » و « الجنين الشهيد » **الخ ..**

(٢) **انظر مقالة له في** المجلة المصرية ، **عدد ١٦ حزيران يونيو ١٩٠٠** ، وانظر مقدمته لديوانه الاول .

(٣) **انظر** كتابيه « المحالفة الثلاثية ، ١٩٣٠ ، والمكاري والكاهن ، ١٩٠٤ ، **صدرا في نيويورك .**

استمر انتاج جبران (٤) ، يغذى هـذه الـروح المتمردة التى بدات تبسط ارادتها على العقـل العربى بالتدريج .

وقوى تيار الرومانطيقية فى الشرق العربي فى العقد الثاني ، بما أضافه اليه مصطفى لطفى المنفلوطي (١٨٧٢ ـ ١٩٢٤) من أعمال رومانطيقية حاسمة فى مقالاتـه التي جمعهـا فى **النظـرات** ١٩١١) ، وفى قصصه الموضوعة والمترجمة . كان الجيل الجديد فى العالم العربي قد بدأ يفقد ثقته بالقيم الموروثة ، وتحسس المنفلوطي بتغير هذا المزاج العام فاهتز عالمه المحافظ فى أساسه اهتزازاً شديداً ، واطلق تياراً من الرومانطيقية المفعمة بالكآبة والسوداوية ، فما يكاد العقد الثاني ينتهى حتى نرى ابراهيم عبد القـادر المـازنى (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) يهاجم بكائيات المنفلوطي ذلك الهجـوم العنيفـ فى كتـاب **الـديوان فى الأدب والنقد** (٥) .

وفى الشعر دعا عبد الرحمـن شـكرى (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) الى العودة الى الوجدان فى بيته الشهير (الا يا طائر الفردوس ـ ان الشعر وجدان) . الذى صدّر به ديوانه الأول ، **ضوء الفجر** ، سنة ١٩٠٩ . وتابع الدعوة الرومانطيقية فى مقدماته لعدد من دواوينه الصادرة فى العقد الثانى (٦) ، فمجد الشعر واصر على شموليته وانسانيته ، وعظّم دور الشاعر وجعله نبياً ، وثوّر الفكر النقدى فيما يتعلق بعدد من عناصر القصيدة كالخيال والعاطفة والصورة ، وطالب الشعراء ان يلجوا الى أعماق النفس الانسانية ويعروها من أسرارها . غير أن شكرى نفسه لـم ينجح فى الغوص الى الحقيقة الروحية والعاطفية فى شعره كما نجح فى نثره . انني هنا اشير الى كتابيـه **الاعتـراف** (١٩١٦) **وحـديث ابليس** (١٩١٧) ، الأول مقالة اعتراف على لسان صديق له يصف فيها تفاهة المجتمع الذى يعيش فيه ، والثاني مقالة ادانـة ورفض للمجتمـع المصرى والبشرى على لسان ابليس . فى هذين الكتابين ـ لا فى شعره ـ استطاع شكرى أن يرتاد الأغوار النفسية التى أرهقها ما بدأ يغزو الحياة العربية من تناقض ، فاستخـرج مـن دفائن هذه النفس كل ردود الفعل الخفية الداكنـة ، والكراهيـة والاشمئزاز ، واليأس القاتل ، والتأزم العصابى ، والادانة النهائية الرافضة . أما فى الشعر ، فان الأدوات الشعرية لم تكن بعد قد وصـلت الـى الطواعية والمرونـة بحيث تمكن الشـاعر مـن الجولان الحر فى مناطق لم تُعبَّد بعد .

وفى العقد الثاني أيضاً ، فى سنة ١٩١٣ ، كتب العقاد مقدمتيه الشهيرتين ((**خواطر عن الطبع والتقليـد**)) لديوان المازني الأول و ((**الشعـر ومزاياه**)) (٧) لديوان شكرى الثاني ، كما كتب ميخائيل نعيمة (١٨٨٩) مقالاته الجريئة يدعو فيها الى تجديد جذرى فى لغة الشعر وأوزانـه ومعانيه وغاياته ، وبدأ ينشرها منذ سنة ١٩١٢ فى مجلتى **الفنون والسائح** فى نيويورك ، ثم جمعها بعد ذلك فى **الغربال** سنة ١٩٢٣ .

---

(٤) صدر للريحانى الجزء الأول من الريحانيات سنة ١٩١٠ . اعيد طبعها مع الجزئين الثالث والرابع سنة ١٩٢٢ ، وهى مجموعة مقالات عن موقف الريحانى العام من الفن والحياة والثورة ، كما ان الجزء الثانى يضم تجاربه فى الشعر المنثور . وصدرت لجبران روايـة الاجنحة المتكسرة ١٩١٢ ، ومجموعة دمعة وابتسامة ١٩١٤ ، وقصيدته الطويلة ((المواكب)) ١٩١٦ ، ثم مجموعة العواصف ١٩٢٠ ، والبدائع والطرائف ١٩٢٣ . وقد اقتصرت هنا على ذكر كتبه بالعربية .

(٥) اصدره بالاشتراك مع عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) فى جزءين سنة ١٩٢١ .

(٦) انظر بشكل خاص مقدمته لديوانيه الثالث والخامس فى ديوان شكرى الذى يضم كل دواوينه ، جمعه نقولا يوسف ، الاسكندرية ، ١٩٦٠ .

(٧) راجعهما فى مطالعات فى الكتب والحياة ، القاهرة ، ١٩٢٤ .

نستطيع أن نرى من هذا الوصف أن الرومانطيقية فى الأدب العربى بدات اجتماعية وفنية لا سياسية كما يعتقد عدد من النقاد ، ونحـن لانكاد نرى اثراً للاهتمامات السياسية عند أى من الشعراء الرومانطيقيين الذين برزوا فى العشرينات والثلاثينات ما عدا أبا القاسم الشابي (١٩٠٩ ــ ١٩٣٤) . لقد انصبت روماطيقية الياس أبـوشبكة (١٩٠٢ ــ ١٩٤٧) مثلاً علـى تجاربـه الشخصية وكانت عندما توجهت الى نقـد العالم الخارجي ذات صبغة اجتماعية اخلاقية فقط (٨). وكانت رومانطيقية أغلب الشعراء المصريين منكفئةعلى الذات ، عبرت عن نفسها فى شعر عاطفي ، بعضه حزين يائس ، وبعضه ، كشعر على محمودطه (١٩٠١ ــ ١٩٤٩) فى **ليالي الملاح التائـه** (١٩٤٠) ، **والشوق العائد** (١٩٤٥) وسواهما ،عبر عن رومانطيقية جذلة ، الهبت خيال الشبيبة العربية فى الأربعينات بما قدمته من صور جذابةبحريتها وفرحها لحياة اوربية بعيدة المنال .

أما التيار القومى السياسى فى العقود الاولى من هذا القرن فقد بقى فى عهـدة الشـعراء الكلاسيكيين الجدد . ثم بدأ بعض شعراء الطليعةفى الأربعينات كعمر أبو ريشة مثلاً (١٩٠٨) يظهر اهتماماً ملحوظاً بالقومية والسياسة ، غير أنالسياسة لم تصبـح ارتبـاطاً جوهـرياً وتأثيراً حاسماً على شعر الطليعة الا بعد نكبة ١٩٤٨ .

فى هذا الضوء نستطيع أن نقول ان التيارالرومانطيقى فى الأدب ظهر فى بلد عربي معين كلما وجدت فى هذا البلد يقظة واعية على الوضعيـةالانسانية ، واكتشف المثقفـون تلـك المفارقـة الشاسعة بين المثال المنشود وبين واقع الحياةالعربية ، لا سيما فى منحاه الاجتماعي . أمـا الشعر بالذات فالتيار الروما نطيقى لم يهيمن عليه بنجاح الا بعد أن اكتملت فى هذا الشعر الحاجة الحقيقية لتغيير ادواته واساليبه من جهة ، وبعدأن بثت حملات مدرسة الديوان بذور الشك فى كمال الشعر الكلاسيكي الذى كان يكتبه شوقىوأترابه من جهة اخرى (٩) .

٢ ــ كانت الحركة الرومانطيقية فى الأدبالعربى خالية من العمق الفلسفي الذى ارتكزت اليه الحركة الرومانطيقية فى الغرب ، فيما عداأعمال جبران ونعيمة التى استندت الى أساس فكرى معين ، كان جله مقتبساً من منابع ثقافيةمختلفة (١٠). ان جيل الشعراء الذينبلغوا أشدهم فى العقدين الثالث والرابع ، لم يكن يمتلك مفاتيححقيقية يقتحم بوساطتها اطر حيـاة جديـدة ، واضحة القيم والمفاهيم . ولذا فان أهم انجازحققوه على الصعيد الفكرى العام هو تلك الثورة على الشرائع والتقاليد ، وتلك الهزة التى أحدثوهافى طمأنينة التفكير الوضعى وثبوتيته . فبدا كل شيء بعد ذلك قابلاً للتغيير .

٣ ــ غير أنهم على صعيد الشـعر ذاتـهحققوا انتصارات فنية مهمة ، فقد اغتنى عنصرا العاطفة والخيال ، وتخلص الشعراء الى غنائيةرائعة فى شعر فوزى المعلوف (١٨٨٩ ــ ١٩٣٠)

---

(٨) انظر مثلاً قصيدتيه « الدينونة » و « القاذورة »فيأفاعى الفردوس ، (١٩٣٨) .

(٩) كان اول هجوم مباشر على المدرسة الكلاسيكية الجديدة سنة ١٩١٥ عندما أصدر المازنى كتيبه شعر حافظ . غير أن حملة العقاد على شوقى هى التى وجهت الضربة الكبرىالى هذه المدرسة ، فقد خرج العقاد بحملة مركزة على شوقى فى كتاب الديوان فى الأدب والنقد ، سنة ١٩٢١ ، ثم فىساعات بين الكتب ، ١٩٢٧ ، ثم فى شعراء مصر وبيئاتهم فى القرن الماضى ، سنة ١٩٣٧ . وانظر أيضاً مقالة نعيمة « الدرةالشوقية » فى الغربال .

(١٠) عن المنحى الفلسفى عند جبران انظر خليل حاوى .

Gibran Khalil Gibran, his Background, Character and Works, Beirut, 1962.

والشابي وأبي شبكة ومحمد عبد المعطي الهمشرى(١٩٠٨ ــ ١٩٣٨) وابراهيم ناجى (١٨٩٨ ــ ١٩٥٣) ، والتجانى يوسف بشير (١٩١٢ ــ١٩٣٧) وسواهم . وقد اتجه الشعر الى الوجدان الفردى وبدأ يعكس تجربة الشاعرالذاتية ، وتغيرت نظرة الشاعر الى الطبيعة ، واصبحت علاقته بها علاقة مخالطة وجدانية ،واحياناً ، كما نجد عند جبران ، علاقة صوفية عميقة . وتخلصت لغة الشعر من التقعرالكلاسيكي ، واشتمل قاموسه على لغة حديثة شديدة المرونة ، فتحدثالشعراء عن معان مختلفةبلغة جديدة حية ، معبرين عن نشوة الحب المثالى وغبطته ، « ابو شبكة » فى **نداء القلب** ١٩٤٤ ،**والى الأبد** (١٩٤٥) « الشابى » ، وعن تقديس الجمالوالتوله بامرأة مثالية (الشابى، الهمشرى،التجانى) وعنالنزوع الروحى، والتوجد الصوفى: (التجانى ، نعيمة) وعنالحنين الطاغي والتشوف« ناجى ، محمود حسن اسماعيل » ، وعن الالم الحاد والكآبة والانطواء « نديم محمد وانورالعطار » (١٩١٣) ، و « مطلق عبد الخالق » (١٩١٠ ــ ١٩٣٧) ، وعن الغضب والرفض (أبو شبكة فى **أغانى الفردوس** ، والشابى فى قصائده القومية) .

٤ ــ ولكنما يكاد العقد الرابع يسجلانتصارالنزعة الرومانطيقية على التعبير الشعرى حتى نرى أن عدداً من العيوب الكامنة فى الرومانطيقيةقد علقت بهذا الشعر ــ عيوب كالتمييع والحشو، والاغراق فى الخيال والعاطفة ، والتجريد ،والمبالغة فى التعبير واستعمال النعوت الكثيرة ، والانكفاء على الذات ، والتهويم فى عوالم بعيدةعن الواقع المعاش . وقد كانت ثورة الشعر فى الخمسينات تنضوى على رفض جذرى لهذهالعيوب جميعها .

الاتجاه الرمزى :

ان الرومانطيقية قبل أن تقوى وتصبح سنةفى الشعر الطليعى ، وجدت نفسها ازاء اتجاه جديد مناوىء لها ، فقد طاع الشعر فى لبنانللتعبير الرمزى باكراً ــ فى العشرينات ــ على يد اديب مظهر المعلوف (١٨٨٩ ــ ١٩٢٨) والتيارالرومانطيقى فيه لم يتبلور بعد . والحقيقة أن التيارين بدآ يقويان فى لبنان فى نفس الفترة ثم بلغا ذروتهما فى الثلاثينات بصدور **المجدلية** سنة ١٩٣٧ لسعيد عقل (١٩١٢) وقد صدرها بمقدمة يمكناعتبارها المانيفستو الرمزىفى الشعر العربي، وبظهور **افاعى الفردوس** لأبى شبكة سنة ١٩٣٨وقد قدم لها هو الآخر بمانيفيستو جديد للرومانطيقيين العرب الحديثين .

لم تكن الظروف التى احاطت بدخولالتيار الرمزى الى الشعر العربي شبيهة بالظروف الاجتماعية والفلسفية التي أرهصت لنشوءالرمزية فى فرنسا فى القرن التاسع عشر . هذه جاءت كحركة احتجاج على روح البرجوازيةالمشبعة بحب العمل والنجاح ، وضد النظرة الوضعية والمادية للحياة ، وعلى الصعيد الفني ،جاءت احتجاجاً على موجة الواقعية التى اجتاحت الأدب الفرنسي فى القرن التاسع عشر ، ورد فعلللبرناسية التي كانت مدرسة تصويرية ذات روح موضوعية صارمة . كانت غاية الرمزية الفرنسيةهي أن تبدع شعراً أكثر صفاء يجنح نحو اكتشاف المبهم والمضمر فى الأشياء .

اما التيار الرمزى فى الشعر العربى فلمجىء احتجاجاً على اى من القضايا الاجتماعية أو الفنية المذكورة أعلاه . ويبدو أن تفسير ظهورالرمزية فى ذلك الوقت المبكر انما يعود الى أن الموهبة الشعرية اللبنانية ، لاتصالها الأبكر بالغرب ، كانت قد نضجت وأصبحت أكثر حذلقة

ومرونة ، مما سمح لبعض الشعراء أن يتمثلوا مبادىء الرمزية المعقدة باكراً ويعكسوها فى شعرهم .

لقد حاول الاتجاه الرمزى فى الشعر العربي أن يتبنى لنفسه آراء رمزيى القرن التاسع عشر فى فرنسا أمثال مالارميه ، وبول فاليرى ، والاب هنرى بريمون ، دون أن يتمكن من التغلغل بقوة الى جوهر فلسفتهم الجمالية . ولا شك ان سعيد عقل كان أعظم ممثل لهذه المدرسة ، وقد أكد فى مقدمته **للمجدلية** على أن الشعر يجب أن لا يخبر بل يومىء ويلمح ، وأصر ، شأنه شأن بقية الرمزيين ، على الادراك اللامنطقى والحدسي للعالم ، كما أعلن أن مادة الشعر هي الموسيقى . وينفصل شاعر هذه المدرسة عن الحياة العادية وعن الاهتمام باشكالات العصر ، حتى ان العلاقة بين الشاعر والمجتمع ، فى هذه المدرسة ، تصل الى الحضيض ، ويرفض الايقاع العالى وعبودية البلاغة ورواية الأخبار ومخاطبة الجماهير والتوجه الى العالم بالوعظ والارشاد ، فالشعر ليس حكمة أو نبوءة أو حماسة ، انه نشيد نادر لتقديس المثل الأعلى فى الجمال . هذه هى أرض الفن الحرام التي تحدى بها سعيد عقل العالم بكبرياء تقارب الصلف أحياناً ، معلناً أن الأفكار والصور والعواطف كلها من اعمال الوعى ، أما الشعر فقبلها ، وخارجها . واذ يصر على أن عناصر الوعى « لا تلعب فى الشعر اى دور » يؤكد أن الشعر ما هو الا « لسراة العقل ، لطبقة مصطفاة ، باستطاعتها التذوق . أما النثر فللتلامذة » (١١) .

صقل سعيد عقل أبيات شعره بعناية فائقة ونحت عباراته بدقة . وفى **المجدلية** عشرات الكلمات المنتقاة كالجواهر النادرة . **المجدلية** منبع ثرٌ لا للتوجه الديني بل لعبادة الجمال الفاره . ان حب عقل لمثال الجمال فى المرأة يظل شيئاً فريداً فى الشعر العربى الحديث ، وان لم يعد بعد الخمسينات ملائماً لروح الفترة المحتدمة التى استمر فيها يكتب على حاله وكأن وجه العالم لم يتغير . ان تجربة عقل أشبه بهدنة عجيبة من اضطراب المدرستين اللتين حدّتاها ، الاولى ، الرومانطيقية ، هيمنت عليها روح السعى المضنى الى الوقوع على هوية لم يكتشفها الشاعر بعد ، والثانية ، مدرسة الشعر الحديث ، هيمن عليها مسعى مبرح للعثور على هوية ضاعت وتبددت . الاولى ، مزقها فى النهاية اليأس والندب والهروبية والأحلام الغائمة ، والثانية نذرت نفسها الى رؤى الرفض والتمرد والرعب والكبرياء الجريح . ولا شك أن شعره الذى يتوسط المدرستين يبدو لنا كأنه خارج عن حدود الزمن المعلوم . لقد كان يعيش فى برج عاجى يقطع الجواهر اللامعة ويصقل درر الالفاظ ، وكان سعيه الحميم الدائب الى الهدوء واصراره الهائل على النظام النقيض الأكبر للمزاج العصبي الذى ميّز فترة ما بعد النكبة . غير أن الشعراء الجدد ، بالرغم من صدودهم الطبيعي عن تجربة « عقل » الجمالية ، استغلوها اعظم استغلال . لقد أعطاهم « عقل » شعراً تخلص من الميوعة الرومانطيقية ، ومن الحشو والتراخى ، ومن الاستعمال الغائم غير الدقيق للكلمة . ان شعر ما بعد النكبة فى نماذجه الجيدة ، شعر رمز وايماء وايجاز ، وشعراؤه مدينون فى كل هذا لسعيد عقل بقدر ما هم مدينون فيه لرمزيى القرن العشرين فى الغرب .

فى اللهجة والموقف من الحياة :

ان موروث شعراء ما بعد النكبة لم يقتصر على انجازات الكلاسيكيين الجدد والرومانطيقيين والرمزيين بل كان أغزر من هذا . لقد طفح نصف القرن بالتجارب الشعرية المتلونة ، بعضها تابع لمدرسة معينة ، بالمعنى العريض الرحراح لكلمة « مدرسة » ، وبعضها متفرد .

---

(١١) المجدلية ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٢١ .

اغتنى عنصر اللهجة فى الشعر بتجارب عديدة ، وما حديث محمد مندور (١٩٠٨ – ١٩٦٥) فى كتابه . **فى الميزان الجديد** (١٩٤٤) عن الشعر المهموس الا اشارة الى التغير الذى لمسه فى هذا العنصر . وقد تناولت تجارب الشعراء منذ مطلع القرن هذا العنصر وجددت فيه . ان شعر ما بعد النكبة الذى اتسم بلهجة الغضب والرفض انما يرتكز على شعر غاضب كثير – ففى خلفيته المباشرة غضب الجواهرى السياسى وغضب أبى شبكة الاجتماعى والأخلاقى كما تمثل فى **افاعى الفردوس** ، وقبلهما كان الشابي قد صاح صيحته الرافضة البعيدة الصدى :

أيها الشعب ليتنى كنت حطاباً   فاهوى على الجذوع بفاسى

وكان الزهاوى من أول الشعراء الذين لجأوا الى عنصر السخرية المنعش فى الشعر ، وكانت سخريته معدية ومحببة الى النفس ، ولعلها من العناصر التي غطت قليلاً على نقاط الضعف الفنى فى شعره . وأضاف حافظ هذا العنصر الى الشعر العربى الحديث بقوة وبراعة . لست أتحدث هنا عن دعابات حافظ ، وهى دعابات تظهر الروح المصرية على حقيقتها ، وانما أتحدث عن الجد المغلف بالسخرية اللاذعة كما نرى فى قصيدتي « دنشواى » و « وصف كساء له » :

أيها القائمون بالأمر فينا   هل نسيتم ولاءنا والودادا
خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً   وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
واذا أعوزتكم ذات طوق   بين تلك الربى فصيدوا العبادا
انما نحن والحمام سواء   لم تغادر أطواقنا الأجيادا

(من دنشواى)

وقد امتاز احمد الصافى النجفى (١٨٩٥) أيضاً بنقده الاجتماعى المغلف بسخرية مثيرة للضحك والاشفاق فى آن ، كما استطاع ابراهيم طوقان (١٩٠٥ – ١٩٤١) كذلك أن يدخل عنصر التهكم المفعم بغضب خفى الى الشعر :

أنتم المخلصون للوطنيه   انتم الحاملون عبء القضيه
أنتم العاملون من غير قول   بارك الله فى النفوس الرضيه
(وبيان) منكم يعادل جيشاً   بمعدات زحفه الحربيه
(واجتماع) منكم يرد علينا   غابر المجد من فتوح اميه

هؤلاء كانوا زعماء البلاد المتشاجرين المتنافرين المتآمرين على انفسهم الذين رجاهم طوقان بلهجته التهكمية المريرة أن « يستريحوا كى لا تطير » بقية الوطن .

فى نفس الفترة كان مصطفى وهبى التل (١٨٩٧ – ١٩٤٩) يكتب شعره فى شرقى الاردن ، ذلك الشعر الذى امتلأ بالتهكم اللاذع وبالشيطنة الممزوجة بنقد اجتماعى مركز . لعله كان أول شاعر عربي حديث اخترع نماذج عليا فى الشعر وجعلها رموزاً لقضايا حيوية . جعل نموذجاً أعلى من « الهبر » وهو شيخ غجرى عرفه وصادقه واعتبره رمزاً للانسان البسيط الفقير المنبوذ

المضطهد ، وهاجم ، باسلوبه الملىء بالدعابــةوالسخرية ، تلك القوى الاجتماعية المعادية التي تألبت على جعل حياة أمثال هؤلاء المعذبين فى الأرض تعسة وخائبة المسعى . وكان نموذجــه الأعلى الثانى هو الشيخ عبود . كان هذا شيخاً حجازياً معمّماً :

وصــاحبٌ من بنى النجــار عِمّتُه كأنمـا هـي « باراشــوت » طيّـــار

يتردد على بلاط المــلك (الأمير وقتئـذ)عبد الله ، وقد جعله التل رمزاً للتزمت الدينى وللموقف الوعظى الزاجر المخرب للذة :

يــرى مواعظـــه وقفاً علــى اذنـــى كأن راس التقــى زجــرى وانــذارى

وانظر الى هذا التشبيه المأخوذ من قيافةالشيخ نفسه :

أكلَّ يومين تــرمينـــى بمــــوعظــة فضفاضــــةٍ تسجنُها فقــه وافتـــاء

يا شيخ ما العلم ؟ حسب المرء معرفةً ان الشـــفاه « بوادى السير » لميـــاء

فى هذا وفى عدة مواقع اخرى من شعره أعلن « التل » شكه فى الأخلاقية التقليدية . كان يكتب خارج المجتمع ، وهو من أول اللامنتمين فى تاريخ شعرنا الحديث ، ومن أول البوهيميين الذين امتلأ شعرهم بارهاصات وجودية أصيلةبحيث اقترن طلب اللذة لا بالاباحية والمجــون ، ولكن بتحرير الروح وتأكيد وجود الانســـان ،بجوهر الحياة نفسه .

هنا بداية قلق وجودى لا يستقر ، فليس فى شعر « التل » اى قبول للقيم الثبوتيـــة أو اى توادع مع الحياة الاجتماعية المعاصرة له . عنيففى رفضه ، فلسف الحب والحرية واللذة وجعلها جميعها تعبيراً عناحساس وجودى صميم بالحياةوكرهاً أصيلاً ، (أكاد أقول عفوياً) ، لمنغصاتها النابعة من مظالم المجتمع الطبقي الديني حوله ،وتعسف السلطة الحاكمــة (تلك « البّراجــة البصارة ») بالأفــراد . ان هواجس « التــل » ليست فردية ، بالمعنى الانطوائى للكلمة ، بــل نابعة من حياة اجتماعية وروحية مجدبة امتلأت بالمنغصات . ليت « التل » كان صانعاً أمهر ، لكان لشعره فعالية السحر الخالص بما حمله منثورة وجودية نابعة من التجربــة « الداخليــة » الخالصة تدعو الى تحرير الانسان .

كان على محمود طه مختلفاً عنه . لقــدكان شاعراً قادراً يحسن صنع الشعر ، وكــان محباً للذة صَدح بها فى قصائد كثيرة فرجّعت الأربعينات أصداء أغانيه الجذلة التــي لوحــت للشبيبة العربية المكبوتة بأحلام سعادة مستحيلة. غير أن على محمود طه تردد فى موقفه من اللذة . ان مواقف على محمود طه من المراة والحب ، ومعهعمر أبو ريشه والياس أبو شبكة الى حد ما ، عبّر عن وجهة نظر حضارية فيها انفصام أساسىوفيها مقياسان متناقضان للفضيلة . والنزوع فى قلب الشاعر العربي الى طهر المراة وعصمتهاوالى الحب الجسدى فى آن واحد انما هو تعبير صادق عن تناقص أساسي فى موقفه الحضارى . هــذا الموقف يتصف بمنحيين رئيسيين ، الأول

يقسم النساء الى نوعين ، الطاهرة البريئة والبغى العاهرة المتاحة الذليلة الجسد والروح . يقول عمر أبو ريشة :

أبتـــول ؟ سلها مــن خـدرهـــا   شـــوقهـا المخضـوب بالحلـم الهني
أم هلــــوك ؟ الفــت روضتهـــــا   شـــفة الســـاقى وكـف المجتنـــى

والثاني هو ذلك المقياس الأخلاقي المتناقض لقيم الفضيلة عند الرجل والمرأة ، وهو مقياس يفرض أعظم الحدود على حرية المرأة الشخصية بينما يمنح حرية كبيرة للرجل .

غير أن صراع ابي شبكة فى **افاعي الفردوس** لم يكن نابعاً فقط من هذا الموقف المتناقض ، بل انبعث أيضا من موقف ديني يفصل بين الروح والجسد ، فقد كان كاثوليكياً عذبتـه الخطيئـة وأضنت روحه ، ونشد الخلاص والتطهير . ولعل هذا الديوان اعظم تعبير عن هذا الصراع المسيحى المبنى على تجربة حقيقية فى الشعـر العربي الحديث (١٢) .

ونجد تأثيراً لهذه الثنائية فى شعر على محمود طه ، فتارة يقف متردداً أمام اللذة المتاحة ، وطوراً يقبل عليها اقبالاً خالصاً مــن شــوائب الصراع الروحي وثورة الضمير الديني :

حلفـــت بالخمـــر والنســـــاء   ومجلس الشعـــــــر والغنـــــاء
ورحلـــــة الصيفـــ فى أوروبـــا   وسحـــر أيامهـــــا الوضـــــاء

انه يبدو هنا شديد الانسجام مع نفسه ، وكثيرة هى المواقف المماثلة لهذا فى اغانيه المرحة مما يجعل الناقـد يشعـر بأن صراعـه فى **أرواح وأشباح** (١٩٤٢) مصطنع قليلاً اذا قـــناه بالقبول المطلق فى اغان كثيرة اخرى (١٣) . غير أنه ، بالرغم مما يحاول عكسه من صراع فى **أرواح وأشباح** وسواها كهذا :

ومـــا الآدميـــة بنـــت الســــماء   ولكنهـــــا بنت مـــاء وطـــين
يـــريـد لهـــا الفـن افـق النجـــوم   فيقعدهـــا جـــسم عبـــد سجين

فانه يعطى حكمه على الجنس بوضوح عندما يقول فى **أرواح وأشباح** أيضا :

وكنـــت أمـيرة هـــذه الـدمـــى   وصـــورة حـــن **عـزيـز المنـال**

... ...

فجـــردتنـــى رجـــلاً اشـــتهى   وجـــردت إنثـى تشــهى الرجـــال

---

(١٢) انكر شوقى ضيف وجود تجربة حقيقية فى هذا الديوان مع انها تجربة معروفة عن أبى شبكة ذكرها جميع كتاب سيرته . انظر كتاب ضيف ، دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، **القاهرة ، لاتا ، ص ٧١ وما بعدها . وانظر عن حياة ابى شبكة مقالة فؤاد حبيش انا وابو شبكة** ، فى دراسات وذكريات ، **جمع فؤاد حبيش ، بيروت ، ١٩٤٨ ، ص ١٤٣ ــ ١٤٤ . وانظر كذلك رزوق فرج رزوق** ، اليـاس أبو شبكة وشعره ، **بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ص ١٨٢ ــ ١٨٥ .**

(١٣) انظر ماقالته ((نازك الملائكة)) عن هذا في شعر علي محمود طه ، **القاهـرة ، ١٩٦٥ ص ٨١ و ٢٥٢ ــ ٢٥٦ ، وانظر ((مندور))** ، الشعر المصرى بعد شوقى ج٢، **القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٨٣ ، و ((انور المعداوى))** ، على محمود طه ، الشاعر والانسان ، **بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ص ٥٩ ــ ٦٢ .**

ليستهذه نغمة الندامة بل نغمة الأسفعلىسقوط المرأة وسقوط الحب ، فكأن الحب عنده، كما هو عند عمر أبو ريشة وأبي شبكة ، لا يحتمل كلية العلاقة بل يمزقه عطاء المرأة ، وكل عطاء استسلام وتبذل وانتهاك وتدمير يأباه الحب . أماالرجل فلا يمكن أن يمس طهارة روحه شيء :

ان أكن قد شربت نخب كثيرات واترعت بالمدامةكأسى

... ...

وتبذلت فى غرامى فلم أحبس على لذة شياطينرجسى

فبروحى أعيش فى عالم الفن طليقاً والطهر يملأحسى

وكذلك ابو ريشة (١٤) الذى اعتصم ازاءحبيبته فكانا (كملاكين اذا ما التقيا ـ ما تعدت ثورة الشوق الشفاها) فقد مر بالتجارب جميعهامخلفاً سيرة « تركت فى مسمع البغي صداها » ولكنه مع ذلك بقى طاهراً :

هى أهواء شباب مترف بلع الطهر على رجس خطاه

وأبو شبكة ، هو أيضاً بقى طاهراً :

قد أشرب الخمر لكن لا ادنسها واقرب الاثم لكن لست أرتكب

أما بطلة **أفاعى الفردوس** ، شريكته ، فقدسقطت سقوطاً لاقرار له « وخلدت عهرها الدامى لأجيال » .

هذه معان لن تتكرر فى شعر ما بعد النكبةعند الطليعيين ، فلم تعد ثنائية الروح والجسد ، أو عذرية الحب ومشكلاته الاجتماعية موضوعاًجوهرياً فى الشعر الحديث ، بل أصبح الحب جزءاً من شمولية الحياة وفرحها وخيبتهاوتجربتها الطبيعية ، لا قضية دينية اخلاقية تستوجب الصراع الروحى او اجتماعية تفرضالتمرد والانكار .

فى اللغة الشعرية :

بدأ التغير الحقيقى فى قاموس اللغة الشعريةفى العصر الحديث على يد الكلاسيكيين الجدد ، فلغتهم لم تكن تقليداً كاملاً لقاموس الشعراءالكلاسيكيين كما درج الناس على الاعتقاد . ان لغة شوقى مثلاً لغة حديثة حية لم تشتمل الانادراً على كلمات بائدة أو عتيقة . كانت لغة تقرير صائب ، مباشرة ودقيقة ، تؤدى المعنى بوضوحودون مواربة ، وكثيراً ما كانت متوهجة بالحيوية ومثيرة ومصقولة . وهو فى الغالب بارع فى اختياراشد الألفاظ ملاءمة لمعناه . أما لغة اسماعيل صبرى فقد كانت منتقاة ومصقولة وحضرية كمالاحظ عدد من نقاده . وكانت أحياناً ايحائية مبطنة يكسوها شيء من الضبابية الشفافة .

---

(١٤) انظر مقال توفيق صايغ (١٩٢٤ ـ ١٩٧١) ، « أبو ريشة والحب المجزأ » ، الآداب ، ايلول / سبتمبر ١٩٥٥ .

وبرهن حافظ ابراهيم (١٨٧١ ــ ١٩٣٢)على حيوية عظيمةفى استعماله للأفعال كما فى قوله يصف عاصفة بحرية :

عاصف يرتمى وبحر يغير	انا بالله منهما مستجير
وكأن الأمواج ــ وهى توالى	محنقات ــ أشجان نفس تثور
أزبدت ، ثم جرجرت ، ثم ثارت	ثم فارت كما تفور القدور
ثم أوفت مثل الجبال على الفلك	وللفلك عزمة لا تخور

وقد تحدثت قبل قليل عن استعمال هذاالشاعر للغة التهكم والفكاهة فى بحثنا عن اللهجة والموقف فى الشعر . أما مطران فعلى ادراكهلأهمية التجديد فى القصيدة العربية لم يدرك على الصعيد النظرى أن التجديد فى الشعر انما يصيباللغة الشعرية قبل أى عنصر آخر . لقد كان ، كما يقول عنه انطون غطاس كرم ، أشبهبالبرناسيين ، يراجع كتابته ويحذف ويستبدل الألفاظ حتى يستنفد جهده (١٥) . ونحن نراهسنة ١٩٢٤ يكتب قصيدته الرائية « نيرون » ليلقيها فىمدرج الجامعة الأمريكية ببيروت فيحاول فيها اظهار براعته اللغوية وتمكنه من القاموس الكلاسيكى بكتابة قصيدة طويلة جداً ذات قافيةواحدة .

وفى العراق كان الرصافى (١٨٧٥ ــ ١٩٤٥)والزهاوى (١٨٦٣ ــ ١٩٣٦) يصارعان لغة الشعر (١٦) . لقد كان الرصافى مرتبطاً باللغةالكلاسيكية وله بها معرفة وثيقة ، ولكنه أيضاً كان كثيراً ما يستعمل الفاظاً من القاموس العصرىالشديد التبسيط ، وقارىء شعره لا يمكن أن يفوته هذا الصراع المستمر ، ولا ذلك التباينبين أبيات كهذه استعملفيها كلمات قديمة بائدة :

لقد جاح هذا الشرق بعد اعتزازه	جوائح أودت منه بالكرش والفرث

وبين أبيات وصلت لغتها المبسطة حدالابتذال كهذا :

كل ابن آدم مقهور بعادات	لهن ينقاد فى كل الارادات

أما الزهاوى فقد فاق الرصافى بتبسيطهللغة الشعر وقد قال بتلكالسذاجة المألوفة عنه :

لم يكن مبدأ البسا	طة فى الشعر معلنا
انا من بعد أعصر	أنا أعلنته أنا

لقد خسرت لغة الشعر على يديه أهميتهاالقديمة كغاية فى ذاتها واصبحت اداة تؤدى المعنى فقط ، وخلت من الرنينوالجهورية الى حد كبير ،ولكنطار عنها الرونقوالصقل والتجويد فى الوقت نفسه . وعلى هذا يمكننا أن نقول بأنها تجربة ادتالى نتائج سلبية وايجابية . فمن الناحية السلبية امتلأ شعره بعبارات هيمنت عليها نثرية مبتذلةحتى ان بالامكان وصفها بأنها كانت ــ ضد ــ

---

(١٥)انظر « مدخل الى دراسة الشعر العربى الحديث ، عامل الثقافة » ، فى كتاب العيد ، بيروت ، الجامعة الأمريكية ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤٦ .

(١٦) للمزيد عن لغة الشاعرين انظر ابراهيم السامرائى ، لغة الشعر بين جيلين ، بيروت ، لاتا .

الشعر ، ومن الناحية الايجابية تحرر الشعر من المفهوم القديم الذى كان يركز كثيراً على الجرس الفخم الرنان واللغة البليغة المزخرفة .

وعندما التقى الرصافى باحمد الصافى النجفى اعتبره تلميذه بحق ، ولكن الصافى تلميذ أنبه من استاذه على صعيد الشعر . غير أنه أدى رسالته الزهاوية ــ النجفية على اكملها ، ونجح فى تبسيط لغة الشعر الى درجة استعمال لغة قريبة من لغة الحديث واسلوبه ، وقد تخلص كثيراً من جرس الألفاظ وعلو اللهجة والرنين الأجوف .

الشعر السياسى واللغة :

كان محمد مهدى الجواهرى (١٩٠٠) يكتب فى نفس الفترة فى العراق ، وليس بالامكان وجود شاعرين اكثر تنافراً فى تجربتهما اللغوية من الجواهرى والزهاوى. فبالجواهرى عرف العراق التجربة المناقضة لتجربة التبسيط فى لغة الشعر. انه ينتقى كلماته بعناية فائقة ويطلقها مشحونة بالعاطفة والتوتر والرفض . هنا تجربة الشعر السياسي العربي على أعنفها واشدها غضباً وأقواها تأثيراً وتملكاً للسامع أو القارىء . ان هذا الشعر ينتمى بقوة وفعالية الى عرف الشعر السياسي فى الأدب العربي الحديث ويغنيه ويطوره .

كان الشعر السياسي قد قوى فى العراق واكتسب أهمية وحيوية فى القرن التاسع عشر بسبب الحروب الأهلية الكثيرة لا سيما ثورة الوهابيين . وحرر معه لغة الشعر فى العراق باكراً لاضطرار الشاعر السياسي ، وهو الذى يتحدث عن امور راهنة ، أن يلجأ الى اللغة المألوفة. ان نهضة العراق الشعرية لم تبدأ بعد نهضة مصر ، بل كانت بدايتها مبكرة جداً فى القرن الماضى فى ذلك الشعر السياسي الكثير الذى انتجته مواهب شعراء كانوا يعيشون أحداث عصرهم (١٧) . ثم فى القرن العشرين دخل جيل الشعراء الأول معترك السياسة بشعرهم وعلى راسهم الرصافى الذى انخرط فى سياسة بلاده والعالم العربي بكل حرارتها وعنفها واضطرابها فكان شاهد عصره الأمين. وقوى الشعر السياسي فى العالم العربى فى هذا القرن لا سيما بعد الحرب العالمية الاولى عندما ابتلى العالم العربي بالاحتلال البريطاني والفرنسي وباكتشاف وعد بلفور ومعاهدة سايكس بيكو وبنشوب الثورات المتعددة فى أنحاء الأرض العربية . وقد كان هذا الشعر السياسي مسؤلاً الى حد كبير عن تغيير لغة الشعر الحديث ، فقد اختار الشعراء السياسيون كلماتهم لوضوحها وبساطتها وتأثيرها السريع وعاطفيتها وقدرتها على أداء المعنى المباشر .

ان طريقة استعمال اللغة فى الشعر السياسي مهمة جداً لضرورة اختيار الألفاظ ذات العلائق المناسبة للايحاءات المنشودة . وقد تولدت فى الشعر السياسي العربي فى هذا القرن كلمات عديدة كررت باستمرار للعلائق العاطفية والشحنات المعنوية التى تربطها بنفس المتلقين . ويلاحظ الناقد فى الشعر السياسي ما قبل النكبة وفى جزء كبير من الشعر السياسي بعدها ميلاً الى اختيار الكلمات الفخمة الرنانة التى انتخبت من قاموس البلاغة العربية وكررت باصرار حتى أصبحت ألفاظاً جامدة وكليشهات جوفاء .

---

(١٧) راجع لهذا ابراهيم الوائلى فى كتابه القيم الشعر السياسى العراقى فى القرن التاسع عشر ، بغداد ، ١٩٦١ .

وقد كان الجواهرى من أعظم الشعراء السياسيين فى العالم العربى ان لم يكن اعظمهم ، فقصائده تفعل بالمتلقين فعل السحر الخالص ،وقد انتشرت فيها الفاظ الغضب والثورة والعنف والرفض والتنديد والتهديد .ولقد شكل قاموسه الشعرى المتميز خلفية قوية لشعراء الغضب والرفض والثورة فى الخمسينات ، وعلى رأسهم السياب .

ان هذه اللمحة المختصرة جداً تظهر لنا بوضوح أن التطور الذى حدث للغة الشعر ما قبل الخمسينات اتسم بالحيوية الشديدة ــ فتطورت الكلمة الشعرية واصبحت أداة لينة طائعة فى يد شاعر ما بعد النكبة . وقد تسلح هذا الشاعر بالمعرفة الصحيحة للنظرية الشعرية الحديثة فاستفاد منها فائدة كبيرة فى استعماله للغة الشعر ــ غير أن مصدر قوته الأول كان فى تلك المرونة التى كسبتها لغة الشعر بفضل التطور الحيوى الكبير الذى حدث فى الشعر فى العقود الخمسة الاولى من هذا القرن .

فى شكل القصيدة العربية :

أكدت القصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة بقاءها فى الشعر العربي الحديث خلال العقود الخمسة الاولى من هذا القرن ، ولقد أدخل الشعراء على القصيدة العربية تجديدات حيوية فى لغتها ولهجتها ومعانيها دون أن يغيروا شيئاً كبيراً فى شكل الشعر العربي . فمنذ شوقى الى نزار قبانى (١٩٢٣) فى أعماله الباكرة ، أثبت هذا الشكل الموروث حيوية عجيبة ومرونة وطواعية لم ينتبه اليها النقاد الذين قاموا يدافعون فى الخمسينات وما بعد عن حركة الشعر الحر . انه لم يتلاءم فقط مع كلاسيكية شوقى واترابه ،بل استجاب لرومانطيقية الشابي وأبـي شبكة وعلى محمود طه وايليا أبو ماضـي (١٨٩٠ ــ١٩٥٨) ولرمزية سعيد عقل وبشر فارس ثم لتجربة نزار قبانى التي قامت فى أساسها على احداث تغيير جذرى فى لغة الشعر ولهجته (١٨) .

غير أن هذا لا يعنى أن الشكل فى الشعر العربي الحديث كان مستقراً عبر هذه العقود ، وأن جميع الشعراء تقبلوه على أنه الشكل النهائي الأبدى للشعر العربي . فالدارس يجد أن المحاولات لاحداث تغييرات أساسية فى شكل الشعر العربي كانت جارية منذ مطلع القرن .

الشعر المنثور :

حاول بعض الادباء أن يدخلوا الشعر المنثور (١٩) على الأدب العربي منذ بداية القرن . كان أولهم أمين الريحاني الذى بدأ يكتبه منذ أول القرن حتى اننا نرى جرجى زيدان يستعمل هذا الاصطلاح لأول مرة سنة ١٩٠٥ فى وصفه لمحاولات الريحانى فى هذا المضمار (٢٠) . وقد أطلق مارون عبود (ت فى عام ١٩٦٢) لقب « أبـي الشعر المنثور » على الريحانى . تأثر الريحانى كما ذكر

---

(١٨) ان هذه التجارب المختلفة التى جرت على عناصر القصيدة العربية دون ان تتطرق كثيراً الى شكل الشطرين والقافية الموحدة تخالف نظرية اليوت التى تقرن تغير اللغة المحتوم فى الشعر مع تغير مرافق فى شكل الشعر . انظر مقالته « موسيقى الشعر » (١٩٤٢) .

(١٩) الشعر المنثور لا وزن له ، وكاتبه قد يستعمل القوافى احياناً غير انه يكتب عادة بلا قافية ، وهو يكتب فى اسطر قصيرة منظرها اشبه بمنظر الشعر الحر على الصفحة. يماثل فى الغرب ما يسمى Free Verse .

(٢٠) انظر الهلال ، نوفمبر ، ١٩٠٥ مجلد ١٤ ، ص ص ٩٧ ــ ٩٨ .

هو نفسه فى مقدمته لمجموعة شعره المنثور «بوالت ويتمان (٢١) . غير أن الناقد لا يستطيع أن يلمح أثراً ظاهراً مباشراً لتجربة الريحاني على من جاء بعده من الادباء . أما الذى ترك ميسمه الأكيد على شعراء النظم والنثر فى جيله والجيل الذى تلاه فقد كان جبران . لقد كان جبران يملك موهبة شعرية فذة ، وكان الابداع يتدفق منه فى تعابير رومانطيقية تدفعها قوة عاطفية كبيرة . ولعل انطلاقه الرومانطيقي ، مع شيء من ضعف الملكة فى بحور الشعر العربى ، قد حولاه نحو التعبير المنثور عن مواقفه وتأملاته الشعرية .

لقد أطلق جبران تياراً من الغنائية الشعرية والعاطفية والخيال الشعرى الراقى عبر النثر ، محرراً اللغة الشعرية من علاقاتها بالشعر الكلاسيكي ، ومانحاً دفقة جديدة من الحيوية الى التقنية الشعرية التى استفادت من تجربته النثرية الى أقصى حد . غير أنه بالرغم من أهمية العطاء الذى اعطاه جبران ، الا أن الشعر المنثور فى النصف الأول من هذا القرن لم يكن مقدراً له أن يلعب دوراً مهماً بعد وفاة جبران ، فقد دخل الشعر الموزون نفسه فى مرحلة تجريب مهمة وكان ينزع نحو الوصول الى المعاصرة فى أسرع وقت ممكن . فما أن انتهى الربع الأول من هذا القرن حتى كان واضحاً أن ثورة الشكل فى الشعر العربي فى هذه الفترة لن تكون بهجر الشكل المنظوم كلياً بل بتغييره . غير أن التجارب فى الشعر المنثور استمرت ولكنها لم تلعب دوراً جاداً فى الحقل الأدبى ولم تقلق بال حماة العرف الشعرى المأثور قبل الخمسينات . أما العداء السافر لهذا النوع من الأدب ، فلم يبدأ الا بعد صدور مجموعات متطرفة فى محاولتها أمثال **سريال** ، وهي مجموعة من القصائد السريالية المنثورة أصدرها أورخان ميسر وعلى الناصر فى حلب سنة ١٩٤٦ مع مقدمة لميسر من الممكن اعتبارها مانيفستو الشعر السريالى فى العربية . وقد حملت مقدمتها تحدياً لشعراء الوزن عندما أعلنت ان الشعر الموزون عاجز عن نقل الأفكار والتعابير الحديثة .

التجارب فى الشعر الموزون :

شهد القرن التاسع عشر بعض المحاولات للخروج على شكل الشعر المأثور . فكتب أحمد فارس الشدياق (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) بعضاً من اربعة أبيات بلا قافية ومنظومة على ثلاثة بحور . كما نظم رزق الله حسون الشعر المرسل (اى الخالى من القافية) فى قسم « سفر أيوب » من ترجمته لقصص التوراة التى نشرها فى ديوانه **أشعر الشعر** (لندن ١٨٦٧) . وفى سنة ١٨٩٧ قام الشاعر الياس فياض (١٨٧٢ ـ ١٩٣٠) بتجربة طريفة فى زمنها ، فقد نظم قصيدة رجزية وحاول أن يطلق فيها الشعر « من قيده الموروث ، فلم يجعل كل بيت مستقلاً بنفسه بل أدمج السابق باللاحق كلما رأى لذلك سبيلاً بدون تعمد ولا تكلف ، وقد تكون قافية البيت السابق حرف جر متعلقا بالبيت الذى بعده » :

لكن أردت أن أقول	ان الفتى طبعاً يميل
الى الجديد . والملا	من امرىء القيس الى
ذا العصر لم يجددوا	نظماً ولكن قلدوا
من قبلهم (٢٢)	

(٢١) انظر الريحانيات ، ج ٢ ، بيروت ١٩٢٢ ، ص ١٨٢ .

(٢٢) ديوان الياس فياض ، جمعه نقولا فياض ، بيروت ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ .

واستمرت التجارب في القرن العشرين فحاول الشعراء التجريب في القافية ، ونظموا المقطوعات الشعرية المختلفة من رباعيات وقصائد مزدوجة وسواها من شعر المقاطع، مغيرين القافية من مقطع الى مقطع ، أو مراوحين بين القوافي . وكانت تجربة نسيب عريضة (١٨٩٧ ـ ١٩٤٦) المشهورة من جملة هذه التجارب لا بداية الشعر الحر كما ظن بعض النقاد . اما **الشعر المرسل** فلعل أول من حاوله في هذا القرن كان جميل صدقي الزهاوي ، ففي ديوانه الأول **الكلم المنظوم** الذي صدر في بيروت ١٩٠٨ ، نشر قصيدة من الشعر المرسل كان قد كتبها سنة ١٩٠٥ . في هذه القصيدة حافظ الزهاوي على شكل الشطرين بمواضع الوقف المأثورة (وهي اجبارية في آخر البيت ومعتادة كثيراً في آخر الصدر الا اذا عمد الشاعر الى التدوير) . بعد الزهاوي نشر عبد الرحمن شكري قصيدته المرسلة الاولى « كلمات العواطف » في ديوانه الأول **ضوء الفجر** ١٩٠٩ ، وأردفها بعدة قصائد من هذا النوع في ديوانه الثاني (٢٢) ، وكالزهاوي اتبع في هذا نظام الشطرين الصارم . كما كتب محمد فريد أبو حديد مسرحية بالشعر المرسل هي **مقتل سيدنا عثمان** (١٩٢٧) وقيل انه كان قد كتبها سنة ١٩١٨ . ثم في العشرينات نشر احمد زكي أبو شادي عدة قصائد مرسلة على نظام الشطرين (٢٤) ، كما قام بتجارب اخرى في الشكل سنقف عندها بعد قليل ، فالذي يهمنا هنا هو هذه القصائد المرسلة المكتوبة على نظام الشطرين ، فقد فشلت التجارب فيها فشلاً ذريعاً ولم يقلد شعراءها أي من الشعراء الراسخين في الشعر في ذلك الزمن أو بعده . ويعود فشل هذه المحاولة الى أن هذا الشكل شديد التوازن ، لتقسمه أقساماً هندسية ، كل بيت فيها يحتوى على دورة نغمية متكاملة ، وان كانت عادة جزءاً من دورة نغمية أكبر منها تنتظم عدة أبيات يربطها معنى وعاطفة متكاملان (٢٥) ، والبيت الواحد يبدو كأنه ينقفل في نهايته حتى يؤكد استقلاله الموسيقي واكتمال الدورة النغمية فيه . ولعل فكرة وحدة البيت في معناه وعاطفته انما تنبع من هذا الاحساس بتكامل البيت واستقلاله موسيقياً . وليس بعد ذلك ما يربط أبيات القصيدة بعضها بالبعض الآخر على الصعيد التقني الا القافية التي تكرر

---

(٢٣) امثال « الجنة الخراب » و « عتاب الملك حجر لابنه امرىء القيس » ، و « واقعة ابى قار » و « نابليون والشاعر المصرى » .

(٢٤) انظر قصائده المرسلة « بأمر الحاكم بأمره » و « الرؤيا » و « ممنون الفيلسوف » و « مملكة ابليس » وجميعها في الشفق الباكي **الصادر في مصر سنة ١٩٢٧ .**

(٢٥) ان القصيدة العربية الجيدة التى تتبع نظام الشطرين والقافية الموحدة تكون فى الغالب مبنية على دورات او موجات نغمية مؤلفة من عدة ابيات تكثر او تنقص تبعاً لمحتواها . انها لا تبنى على وحدة عضوية فى العادة (وان كان وجود قصائد في الشعر الكلاسيكى مبنية على وحدة عضوية أمراً غير متعذر) وبدل أن تنمو باطراد حتى تصل الى الذروة فى نهايتها كما هو شان القصيدة الحديثة الجيدة تنقسم عادة الى دورات أو موجات متواترة تتبع الواحدة منها الاخرى . وكل دورة تبدأ من نقطة الهدوء الى الذروة ثم تهبط لتبدأ بعدها دورة جديدة ، ولا يكون هذا الا بعد استكمال الموجة العاطفية والمعنى وما ارتبط بهما من صور شعرية ، ان كانت موجودة ، واختتامها . هذه الموجات النغمية ـ المعنوية التى تتكرر فى القصيدة العربية الجيدة باستمرار انما هى العنصر الأول الذى ينقذها من الرتابة . لعل منظر قصيدة الشطرين مكتوبة على الورق قد تبعث الفكرة بأن هذه القصيدة لا بد أن تكون رتيبة ، ولكن الحقيقة تخالف هذا ، فان هذه الموجات النغمية والعاطفية التى تبدأ خافتة ثم تعلو الى الأوج ثم تهبط لتبدأ من جديد ، عامل من أشد العوامل اثارة فى تقنية القصيدة العربية الجيدة ، وتهمة الرتابة التى الصقت بالقصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة فى هذا العصر تهمة لا ترتكز على دراسة أو أساس من الحقيقة . ان القانون الأساسى فى الفن هو أن الفن أو قل الفنان القادر يجد دائماً طريقه الى التخلص من مزالق الشكل الذى يكتب فيه ، ولكل شكل مزالقه .

نفسها لتكون الرابط الوحيد بين أبيات القصيدة جميعها . فكأنها نوطة وموتيف motif يتكرر ليربط أجزاء القصيدة موسيقياً ويقوى الايقاع . وبالاضافة الى هذا فان أى هيكل مبنى على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها يحتم استكمال هذا التماثل . فالحساسية الفنية لا تطيق خرقاً للقاعدة هنا بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف فى عنصر واحد نشازاً وخرقاً للانسجام الكامل لا تطيقه هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية .

وقام احمد زكى أبو شادى ، فى العشرينات أيضاً ، بتجربة متطرفة أسماها تجربة « الشعر الحر » أو « النظم الحر » . وقد قلدها فى زمنها بعض الشعراء ، ثم اندثرت هى الاخرى . لقد كان هدفها الجمع بين البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة ، غير أن هذا المزج تم دون الاستناد الى سبب فنى أو معنوى يبرر ذلك التنقل السريع من وزن الى وزن ، فلم ينجح أبو شادى والآخرون ، كخليل شيبوب مثلاً ، فى خلق بناء موسيقى أصيل ، بل دمروا جمالية الايقاع كلياً . ولكن تجربة مجمع البحور هذه اثبتت أن الشعراء كانوا يتحسسون بضرورة اجراء تغيير فى الشكل الشعرى . والحق ان الشعراء بدأوا منذ العشرينات يحاولون أن يحدثوا تغييرات فى شكل الشعر العربي ولكن هذه التجارب لم يكن مقدراً لها أن تنجح الا فى نهاية الأربعينات . ولعل لهذا اسباباً فنية أهمها ثلاثة : الأول ، هو أن الشعر العربى لم يكن بعد مستعداً قبل الأربعينات ، على الصعيد الفنى ، لتقبل تغيير جذرى فى تقنيته ، فقد كان على القصيدة العربية التى بلغت أوج قوتها الكلاسيكية فى العقود الاولى من هذا القرن ، أن تستنفد قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة فى الأذهان ، وكان هذا فى حاجة الى زمن أوفر وتجربة أطول . ثانياً ، لقد برهنت التجربة الشعرية فى النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعرى الموروث شديد الرسوخ فى الوجدان الفني العربى ، بحيث يستعصي على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربى أن يجرى تغييرات مهمة فى جميع عناصر القصيدة الاخرى ، فى لغتها وصورها ولهجتها ، ومواضيعها ، وفى عنصر العاطفة فيها ، وفى موقف الشاعر من الحياة ، قبل أن يتمكن من مقاربة الشكل . ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الايقاع المتوازن ، على ذلك التكافؤ والتقسيم الهندسى الصارم فى شعر الشطرين وعلى حدة الوقف فى محطات القافية الموحدة ، قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مغايرة . ولقد احتاج شعراء هذا القرن الى ثلاثة أجيال من الاستماع الى موسيقى الشعر الغربي حتى راحت آذانهم تتقبل موسيقى جديدة للشعر العربي تخالف حدة تقسيماته وهندستها الصارمة . ثالثاً ، كان التغير فى شكل القصيدة العربية يحتاج ليس فقط الى اللحظة المؤاتية فى تطوره الفنى ، بل كان يحتاج أيضاً الى ظهور مؤاهب شعرية متفوقة وهذا ما لم يحدث له قبل نهاية الأربعينات .

تجارب فى الشعر الحر (٢٦) :

كانت لتجربة أبى شادى فى مزج البحور ناحية ايجابية وهي أنها لم تصر على وجود عدد

---

(٢٦) الشعر الحر شكل موزون مبنى على وحدة التفعيلة ، تحرر من نظام الشطرين المقسم تقسيماً هندسياً ومن مواضع الوقف فيه ، وتحرر ، اختياراً ، من القافية الموحدة أو القافية كلياً ، وحريته تكمن فى أن الناظم يستطيع أن يراوح بين عدد التفاعيل من سطر الى سطر وأن يلجأ الى التدوير فى نهاية الأسطر . وصعوبته تكمن فى أن على الشاعر أن يبدع فى كل قصيدة شكله الخاص .

معين من التفاعيل في كل بيت ، بل راوحت بينها . وعندما نظم خليل شيبوب الشاعر السوري المتمصر (١٨٩١ — ١٩٥١) قصيدته « الشراع » في مجمع البحور ونشرها سنة ١٩٣٢ في **ابولو ،** صادف أنه استمر يكتب دون انتباه عبر سبعة أسطر ، في بحر الرمل ، فخرج بمقطوعة شبيهة بالشعر الحر الذي كتب في الخمسينات (٢٧) :

هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالا ٤
وصفا الافق ومالت شمسه ترنو دلالا ٤
وبدا فيه شراع ٢
كخيال من بعيد يتمشى ٣
في بساط مائج من نسج عشب ٣
أو حمام لم يجد في الروض عشا ٣
فهو في خوف ورعب . ٢

وجمع يوسف عز الدين في كتابه **في الأدب العربي الحديث ،** (بغداد ، ١٩٦٧) ، عدداً من التجارب التي اكتشفها منشورة في الصحف العراقية منذ العشرينات . غير أن معظمها كان من الشعر المنثور ، وقد وجدت أن بين هذه النماذج التي سجلها أربعة من الممكن اعتبارها شعراً حراً بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، أولها تجربة قصيرة للشاعر اللبناني نقولا فياض سنة ١٩٢٤ ، وتواريخ التجارب الاخرى تقع في سنة ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، وكلها من بحر الرمل وجميعها ليست ذات اهمية حاسمة . أما تجربة علي أحمد باكثير فقد كانت تجربة واعية أكثر جداً وطموحاً ، فقد قام بترجمة مسرحية **روميووجوليت** (٢٨) الى الشعر العربي مستعملاً لذلك عدة أوزان ، ولكنه بنى اسلوبه لا على وحدة البيت بل على الجملة الكاملة بحيث يقرأ القارىء أو الممثل دون توقف حتى يتم المعنى وقد لايتم الا في سطرين أو ثلاثة أسطر . ولم يلتزم في الشعر بأي عدد معين من التفاعيل ، غير أن الانتقال الفجائي من وزن الى وزن كان يقطع انسياب المعنى ويشكل حاجزاً أسوأ من حاجز التقسيم الهندسي في البيت العربي الموروث ومواضع الوقف فيه ، ويخرق قاعدة الانسجام بين الشكل والمحتوى . غير أن « باكثير » حسّن هذا فيما بعد . ففي مسرحية **السماء واخناتون ونفرتيتي** (١٩٤٣) ، التزم بحراً وحداً هو المتدارك وراوح بين عدد التفاعيل من سطر الى سطر . كان هذا شعراً حراً بالمعنى الحديث للكلمة ، ولولا أن « باكثير » لم يكن شاعراً كبيراً بالفعل ، لكانت تجربته هذه اتخذت لنفسها صفة الريادة . ولكنه لم يستطع أن يضبط الوزن في جميع القصيدة ، وانتقل من الخبب الى المتقارب دون أن يشعر في مقاطع كثيرة ، غير أن في شعر هذه المسرحية لطفاً ومحاولة واعية لاضفاء لهجة الحديث والرواية على الشعر . تجارب اخرى له ولسواه وصلت الى الجواب الأول في مشكلة تحرير شكل الشعر العربي ، واهتدت مبدئياً ، الى الطريقة التي كان سيتبعها الشعراء فيما بعد .

---

(٢٧) نشرت « الشراع » في ابولو ، نوفمبر سنة ١٩٣٢ . ونشر شيبوب قصيدة « الحديقة والقصر البالي » أيضا في مجمع البحور في الرسالة رقم ٥٤٥ ، ديسمبر ١٣ ، ١٩٤٣ ، وفيها يقع على مقطع مماثل .

(٢٨) نشرها في القاهرة سنة ١٩٤٦ ، ولكنه أكد انه ترجمها سنة ١٩٣٦ .

ثم على حين غفلة تصدر مجلة **الأديب** البيروتيـةسنة ١٩٤٦ وفيها قصيدة حرة فى بحر الرمـل من مقطعين طويلين نسبياً للشاعر اللبناني فؤادالخشن (٢٩) وهو وقتئذ فى المهجر الجنوبي :

انا لولاك لما كنت ولا كان غنائى	٤
يرقص الكون على لحن السناء	٢
انا لولاك لما كنتعلىالأرض سوىظل فناء	٥
يتمطى تحت قبلات ذكاء	٣
فاذا جاء المساء	٢
يتوارى ويذاب	٢
باضطراب	١

ان عدد التفاعيل هنا يتراوح بين الخمسوالواحدة ، وقد توصل الشاعر كما نرى الى هذه الطريقة ببساطة حافظت على اسباب الأبيـاتوانسجامها الموسيقى وقوة حبكها . وهى ارهاص ناجح للشعر الحر الذى كتب فيما بعد ، ومنالممكن اعتبارها أول قصيدة حرة ناجحة . وقد أنكر الخشن تأثره بأحد فى هذه التجربة ، بـلكتب يقول « توصلت الى هذه الطريقة بفطرتى الشخصية ولا اذكر انى تأثرت بشاعر معينسبقنىالى ذلك » (٣٠) .

وفى سنة ١٩٤٦ حـاول الشـاعر المصرىمحمد مصطفى بدوى تحرير بحر مـن البحـور المركبة هو بحر الخفيف فى مقطعين من قصيدته« بقايا قصيدة » ، وتوصل الى تجربة مثيرة فى هذا البحر :

فى نعيب المداخن الحمراء
حالمونا
بين كون عفا مع الزمن العاثر يوما
وآخر لن يكونا
آه لسنا سوى قطيع من الأشباح دثـــرن فىالسبات سنينا
وتخبطن فى ظلام الليالى
تائهينا

وقام لويس عوض بتجربة واعية أيضاً فىالشعر الحر ظهرت فى كتابه **بلوتولاند وقصائد اخرى ، من شعر الخاصة** (١٩٤٧) تلك كانتقصيدته **« كيرياليسون »** التى ذكر أنه كتبها فى كامبردج سنة ١٩٣٨ :

أبي ، أبي	١
أحزان هذا الكوكب	٢

(٢٩) انظر الاديب ، عدد تشرين اول اكتوبر ، ١٩٤٦ ، ص ٢٥ .

(٣٠) من رسالة الى الكاتبة من بيروت ، ٣٠ مايو ١٩٦٩ .

ناء بها قلبي الصبي ٢
الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى ٣
الشوك فى جفنى ، خراب الهدب ٣
سلت دميعات كذوب السم من جفنى الأبى ٤

غير أن كتاب **بلوتولاند** لم ينتشر ، لأنه منع من السوق فى نفس السنة التى صدر فيها بسبب مقدمته التى أعلن فيها أن الشعر العربي المتمثل فى العمود الشعرى قد مات ، ودعا فيها الى الكتابة باللغة العامية ، ولذا فان تجربته هذه فى الشعر الحر بقيت مجهولة نسبياً خارج مصر ، غير أن حيويتها تشير الى أن لويس عوض وقع مع شعراء آخرين فى نفس الفترة ، على سر التحرر فى شكل الشعر العربى وهو كسر هندسة الأبيات : والتراوح فى عدد التفاعيل بين بيت وآخر . لقد أصبح الشعر العربى الآن جاهزاً لتجربة ناجحة مثمرة فى الشعر الحر ، وكل ما عليه هو أن تبزغ فى الافق مواهب فنية جادة تستطيع أن تستخدم هذه الحرية المتاحة فى شعر جاد (٣١) .

● ● ●

(٢)

الشعر بعد سنة ١٩٤٨ :

انقضت النكبة الفلسطينية على عالم عربى لم يكن قد اكتشف نفسه بعد ، ولا تعرف على أبعاد فجيعته الحقيقية : وجه قصوره الذاتى وافلاس قيمه المتداولة . فكان أول « انجاز » للنكبة هو تحرير العقول والنفوس من الغرور والواثق المطمئن ، ومن الجهل بالذات . وكان الشاعر العربى الحديث ، من جيل الشبان ، هو أول من ادرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من ارهص بمضاعفاتها القادمة .

ولعلنا اذ ندخل فى الخمسينات ، ندخل فى أخطر فترة من تاريخ الشعر العربى جميعه ، واشدها حيوية وصراعاً . لم يكن الشعر السابق لنكبة بريئاً من القلق وصراع القيم ، ففى تاريخ الثقافة العربية الحديثة لا نجد استقراراً وقبولاً وايماناً بقيم ثبوتية موروثة الا فى مطلع القرن عند الكلاسيكيين الجدد ، ثم تبدل العالم من بعدهم وفى زمنهم واهتزت من حولهم معالم الحياة وتناوشت المجتمع تقلبات نفسية وفكرية كثيرة . غير أن الشعر العربي بعد النكبة دخل فى صراع حاد مع نفسه ومع القيم الانسانية حوله أعنف بكثير من أى صراع سابق ، ووصل الشاعر فيه الى درجة عظيمة من الاقدام والمغامرة .

---

(٣١) لا بد هنا من ذكر البند العراقى الذى بدأ يكتب فى العراق منذ نحو ثلاثمائة سنة . البند كلام موزون يكتب على بحرين مجموعين أو منفردين هما الهزج والرمل ، مقسم الى وحدات ، يستعمل القوافى المتراوحة فى نهاية الوحدات ، ويراوح بين عدد التفاعيل من وحدة الى وحدة باسلوب شبيه بالشعر الحر . ان هذه الدراسة لا تتسع لبحث نشوء البند ولا لبحث تقنيته وبنائه ، بل ان ما يهمنا هنا هو أن مواضيع هذه البنود لا تكاد تختلف عن مواضيع النثر المكتوب فى القرن الحادى عشر هجرى عندما بدا البند يكتب فى العربية . ان معالجة الموضوع فى البنود نثرية اجمالاً تهيمن عليها لهجة التحدث وتخلو عادة من كل توتر عاطفى . ان اسلوب تتابع الجمل فيها ، ومنطق الصور ، وانبساط العبارات ، واسلوب ترادفها وتمييعها ، وموقف الناظم ولهجته ، كل هذا ينتمى الى النثر لا الى الشعر . ولذا فان الاستنتاج بان البند نثر منظوم يبدو طبيعياً . انظر « البند فى الأدب العربى ، تاريخه ونصوصه ، **١٩٥٩ ، لعبد الكريم الدجيلى وقابل مع قضايا** الشعر المعاصر ، **بيروت ، ١٩٦٢ لنازك الملائكة ، والبند والشعر الحر ،** الاقلام ، **شباط فبراير ١٩٦٥ لمصطفى جمال الدين .**

وكان عليه لكي يصل الى هذه الدرجة أن يكون أكثر من مجدد لنفسه وللفن ، أن يتحدث لصالح امته ولبلاده ولصالح الأجيال الصاعدة ، وأن يهز مفاهيم العالم من حوله ويتنبأ له بما غاب عنه . قال هنريش مان متحدثاً عن أخيه توماس . « ان توماس كان جريئاً مقداماً فوقف الى جانب بلاده ومواريثها من أجل حياة فاضلة ، فبلغ وعيه درجة العالمية » . أما الشاعر العربي الحديث ، بعد النكبة ، فقد يقول عن نفسه انه وقف الى جانب بلاده **ضد** مواريثها من اجل حياة فاضلة ، وقد يقول أيضاً ان وعيه بلغ درجة العالمية .

ولو راقبنا الوضع الشعري بعد النكبة بدقة وامعان ، لوجدنا أن جميع الاتجاهات كانت تقود الى طريق واحد . لقد كان الماضي هو الأرضية الراسخة التي بنى عليها جيل شوقي أسسه الفنية ، ولكن هذا الماضي لاح للشاعر الحديث عديم الفائدة الآن ، ولم يعد أمامه بعد النكبة مباشرة الا بُعدٌ واحد فقط هو هذا الحاضر الرهيب المليء بالتعاسة ، الخالي من الاشراقات . أما الايمان بأن الماضي والتراث قد انتقلا الينا كحيثية ثابتة فقد نبذ وكأنه خرافة ، وأصبح كل التركيز على الحاضر ، وبدا كل ما قدمه الماضي البعيد والقريب محتاجاً الى التجديد والتكييف مع العالم الحديث . وكان الالحاح على الحاضر يشعر المرء بأن هذا الحاضر يود مسابقة نفسه ومسابقة الزمن ، وانه انقلب مسرحاً للتجريب والمجاهدة ، وانه بات ذا خطورة تاريخية كبيرة على صعيد الشعر العربي . لم يعلم أغلب شعرائما بعد النكبة ولم يدركوا كم كانوا مدينين لثلاثة أجيال من الشعراء قبلهم ولتجارب عديدة لم تهدأ يوماً منذ مطلع القرن .

وفي انكارهم للتراث القديم والحديث نسوا أو لعلهم جهلوا أن الابداع انما يرتكز على حتمية تذكر الماضي ونسيانه في آن واحد . ليست هذه الفكرة اكتشافاً عصرياً وان كان ت . اس . اليوت قد اضاء أبعادها الفكرية بوضوح جديد ـ فقد ادركها أبو نواس مثلاً بحدسه الفني الفائق . وليست الثقافة وجوداً واضحاً محدداً قائماً كتمثال نحت بقياساته الواضحة الثابتة الى الأبد ـ بل انها شيء متغير باستمرار يحمل قديمه في حديثه ويغير وجهه في كل جيل **حي** ، وتغيره هو الثبوت الوحيد فيه ـ انه تغير ونمو لا يشبه تعاقب الفصول وتداورها ومعاودتها بمهرجاناتها وزوابعها الماضية ، بل ان له وجهاً لا يتكرر أبداً ، بنفس المعالم والشكل ، وهذا سر كبير من أسرار الجاذب الكامن في دراستنا لتاريخ الثقافة .

كانت الفترة اذن فترة انكار ورفض على كل صعيد ، وتعرضت جميع عناصر القصيدة الى تغييرات جذرية على أيدي شعراء الطليعة ، وقام الرواد ينتصرون لنزوعهم العميق الى تغيير جميع عوالمهم ويحاولون تفسير تجاربهم بأساليب كثيرة ـ وبقدر ما كانت ثورة الشعر في هذه الفترة حادة وناجحة الى حد كبير ، بقدر ما كان الاصطدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً ومشاكساً . ان أنصار القديم وأنصار الحديث موجودون في كل عصر وفي كل لغة ، وما وجودهم الا نتيجة طبيعية لتغير الحساسية الشعرية ـ أما الخصومة الحديثة في الشعر العربي فقد تعدت كل خصومة سابقة ، وانتقلت من صفحات المجلات الأدبية الى صفحات الجرائد اليومية والى الاذاعات ، ومن عالم الادباء والشعراء والنقاد ومجالس الفن العليا الى مدرجات الجامعات حيث يجب أن تكون الدعوة الاولى هي « الموضوعية » و « اللا انحياز » . كادت تصبح قضية شخصية عند الأغلبية ، ومحركاً عاطفياً يثير الحقد والغضب والتراشق وحتى الانتقام احياناً . واصيب العالم الشعري عندنا بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية ، فقوم لا يستطيعون أن يتذوقوا الا الشعر الموروث ، وقوم لا يتذوقونه على الاطلاق ، وقلما وجدت متذوقاً أو ناقداً يملك الحساسيتين ويتمتع بما ابدع في القديم والحديث معاً . كانت قضية

الخلاف بين انصار القديم وانصار الجديد قضية قناعة باحدى عقيدتين : الاولى تصر على ان للشعر العربي قواعد واصولاً وقوالب لا يمكن أن تتغير ، ويشكل الخروج عليها فوضى ونوعاً من الزندقة الفنية التى تستحق الرجم ، والثانية تقول بأنه من الممكن ان يكون وجه الشعر فى أية فترة مختلفاً عما كان عليه فى الماضي . فأصر الراى الأول على التجمد والتيبس ضمن اطر محدودة ، واكد الراى الثاني ايمانه بمرونة الفـن وطـواعيتــه وخضوعه فى أية فترة لعوامل كثيرة ملمحاً ايضاً الى عامل الصدفة .

ان نزوع الانسـان الى المستقبل امر طبيعي . ولكن صورة المستقبل ما كانت لتفـرض علـى هؤلاء الشعراء من الخارج ، بل كان عليها أن تنمو داخل نفوسهم وفى اقتناع وجدانهــم ، ووجــد الشعر العربى الحديث مفاتيحه الى مغاليق النفس التى رفضت الانكفاء على ذاتها لحظة واحدة والتى رفضت الانفصال عن عصرها وقضاياها . ومهما يكن الانسان ملماً بقضايا عصره فان معرفته لا تفيد الا اذا حولها الى عالمه الشخصي وتركها تنير تجربته الذاتية . لقد طوروا الشعر كعالم داخلي ثم اخرجوه ، وقد توهج بعذاب شخصى هو عذاب الجميع . وحتى عندما تحدثوا عن انفسهــم ، فانهم لم يكونوا شخصيين كلياً ، بل مزجوا ذاتهم ومعاناتهم بما كان خارج اطر هذه الذات وازاء أحداث العالم . وكان فى هذا انتصار لهم علـى صعيد الشعر .

واذا نظرنا الى الشعر المعاصر استطعنا ان نقول انه فى جوهره شعر سياسى بمعنى واحد : هو انه ينزع الى التأكيد على ضرورة تغيير العالم . لقد نفر الشعراء الرواد من الحدود ، كل الحدود : فى الفن والسياسة والثقافة والحياة اليومية . وقام **أدونيس** يريد ان يغير « **خريطة الأشياء** » . ان هذا التطرف طبيعى عندمـا يصبـح نظـام المعتقدات الحيوية متجمداً لا يختــرق . وكانت الحدود نفسها تتغير باستمــرار ، فالعصر عصر الحت فيه التناقضات وتراكمت فيه الأحداث . فى عصر متفجر كهذا اذ تبدأ اسس نظام قديــم مستتب بالانهيار والتفتت ، يصبح كل حاجز بين حرية الفنان والعالم غير محتمل ، فسعى هذا الجيل الى تدمير الحواجز ، لا سيما تلك التى تفصل الانسان عن نفسه وعن الحقيقة التي يجب ان يعرفها ، واصر على أن يلج بعمق أكبــر الـى مشكلات العصر ، وأن يكون له الحق فى أن يفكر لنفسه فى أية وضعية جديدة تجابهه ، لم يكـن الصراع هيناً ، فكما قال اى . اى . كامينجز : « أن تمثل ذاتك ولا أحد سواها — فى عالم يحاول جهده ليل نهار أن يجعلك شخصاً آخر — يعني أن تحارب أصعب معركة يمكن أن يحاربها الانسان والا تتوقف عن القتال أبداً (٣٢) .

وانقسم شعر الطليعة الى قسمين أولهما شعر الشعراء العقائديين أمثال السياب فى شعره الباكر ، والبياتى (٣٣) . وقد استطاع هذا الشعر ان يشرق بالأمل وان تهيمن عليه رنة الفرح الواثق

---

(٣٢) From a reply to a high school editor, **Spectator**, Ottawa Hills, Michigan, October, 26, 1955.

(٣٣) لم يكن خليل حاوى فى شعره الذى نشره فى نهر الرماد ، سنة ١٩٥٧ ، عقائدياً الا انه شذ عن شعراء جيله من غير العقائديين بتلك الايجابية البهجة فى أبيات كهذه من قصيدة « الجسر » :

يعبرون الجسر فى الفجر خفافا
اضلعى امتدت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق الى الشرق الجديد
اضلعى امتدت لهم جسراً وطيد

لمستقبل الانسان المكافح . « سيعشب العراق بالمطر » (السياب) . كانت هذه كلمات من آمنوا لأن عقيدتهم الثورية كانت تشير الى حتمية انتصار الانســـان فى النهـــاية ، وتلـح علـى مجـده الأبدى . أما الآخرون فقد عجز حدسهم المرهف ، الذى لم تسيطر عليه عقائدية مؤمنة ، أن يرى كيف يستطيع الانسان فى العالم العربي ان يجد طريقة فى تلك المتاهة الشائكة ، وامتلأ شعرهم بالغضب والرعب والرفض لحاضر لا يطاق . كانوا شديدى الصرامة والاتهام والادانة فى حكمهم على عصرهم ، ولم ير بعضهــم (أدونيس ، بلنـد الحيـدرى ، السيـاب ـ بعـد تحولـه عـن الماركسية) أن أسباب الأمل قد أصبحت مشروعة ، فأرهصوا فى شعرهم لحزيران ١٩٦٧ .

ولا شك أن الشعراء سبقوا المفكرين الى اكتشاف الذات وأسباب التردى التى أدت الى النكبة ـ فالكتب الفكرية لم تجرؤ على الرفض الكامل الذى جرؤ عليه الشعر ، ولا على تلك الادانة الكاملة ، بل اتخذت موقفاً تبشيرياً قاصراً اكتفى بالوعظ والارشاد . ولم يعلن المفكرون سقوط القيم التى بنى عليها المجتمع التقليدى وافلاسها الروحى والانسانى الا بعد رؤية الشعراء (٣٤) .

واتخذ الشعر مجرى مأساوياً متحدثاً عن صراع الانسان المعاصر فى العالم العربي ، وتحكم قوى القسر والارهـاب فيه ، وغـدا العـذاب والألم والموت فى الشعر أشـياء أليفة ، واصبح القلق المهيمن على الشعراء مصيرياً ، فتخطـوا بسهولة وعفوية مرحلة القلق الجنسى والعاطفى الذى أرهق شعراء ما قبل الخمسينات ، ودخلوا فى مناخ المنفى : المنفى الداخلى الذى لازم كلاً منهم ، والغربة الروحية التي أرهقتهم . كمـا تلقفت بعضاً منهم غربة جسدية ممعنة : بلند الحيدرى ، توفيق صايـغ ، أدونيس ، جبـرا ابراهيم جبرا ، مصطفى بدوى ، عبد الوهاب البياتى وسواهم . ولم يشعر أغلبهم بالاستقرار الا فى بيروت ، لا لأنها عبرت فى مزاج حياتها عن الثورة والتمرد والرغبة فى الاحتجاج ، ولكن لما سمحت به من حرية الفكـر ، حيث تعايشـت التناقضات العربيـة دون أن يفتـرس بعضهـا بعضاً ، ولما أعطته من مجال للفرد أن يكون كما يريد أن يكون .

واذ نحا الشعر منحى مأساوياً اختفت من انتاج شعراء الطليعة ، فى هذه الفترة ، دعابات التل وابراهيم طوقان ، وسخرية النجفى وجذل على محمود طه ، وتسبيحات أبى شبكة والشابى للحب والجمال ـ اختفى كل هذا اختفاء يكاد يكون كلياً ، فاللهجة فى هذا الشعر جادة صارمة ، حزينة عند البعض ، غاضبة متمردة عند البعض الآخر ، منكسرة هنا ، مليئة بالتحدى والرفض هناك . وأصبح ايقاع الشعر الحديث ايقاعاً مأساوياً يتفجر غربة وتساؤلاً ومحاكمة للذات ، يتفجر تكراناً وتمزقاً وتقـريعاً ، يتفجـر قلقاً وعذاباً وادانة ـ ويسيطر عليه عنف فضيحة لا تحتمل . لقد أسماه مطاع صفـدى « ايقـاع الرعب » ووصفت خالدة سعيد هذه المواقف التى تبناها الشاعر الحديث بأنها « رايات عصرنا » (٣٥) .

بحثت خالدة موضوع الرفض والغربة فى الشعر العربى الحديث بحثاً راقياً فيه من الابداع بقدر ما فيه من البحث والاستقصاء . انه موضوع معقد ، وللرفض فى الشعر والأدب عندنا مظاهر

---

(٣٤) عن قصور الفكر العربى فى تفسير ابعاد النكبة ، انظر نديم البيطار ، من النكسة ... الى الثورة ، بيروت ، ١٩٦٨ .

(٣٥) انظر مقالة مطاع صفدى « الشعر الانثوى وديوان العودة من التبغ الحالم » ، الآداب ، شباط ، فبراير ١٩٦٠ ، ومقالة خالدة سعيد « بوادر الرفض فى الشعر العربى الحديث » ، شعر ، عدد ١٦ ، خريف ١٩٦٠ .

كثيرة بحثت خالدة عدداً منها ، غير أنه في اجماله، رفض ايجابي يعبر عن كراهية بناءة ، وعن رغبة عميقة للهدم في سبيل رفع صرح الحضارة العربية من جديد . ولكنه ، لأنه يعرى الشاعر ويغربه عن وطنه وامته ، ولأنه يعرفه على أسرار التردي واخبار العقم ، يحمل وجهاً مأساوياً متجهماً ، حتى أن بامكاننا القول دون تردد أن الشعر الحديث في جملته شعر فاجع .

شق جزء كبير من شعر الرواد في هذه الفترة طريقه نحو تحسس الفاجع في الحياة ، والتعرف على أبعاد الوضعية الانسانية من خلال تجربة الفرد ومعاناته في الحياة العربية . واستطاع الشاعر الحديث أن يربط محنة الانسان في الأرض العربية وصراعه بالقوى العمياء التى تفترس بكارة الأشياء وبراءة المحاولة ، ولم يعد من وجود للمنطق المرتب الذى ساد شعر الكلاسيكيين الجدد، بل اكتشف الشاعر الحديث العبث والعشوائية اللذين ينتظمان الحياة الانسانية ويبطنان وضعية الانسان على الأرض . هنا ، في هذا الشعر ، تسفر الفجيعة . ان الفجيعة منضوية في هشاشة الوضعية الانسانية ، والوضعية الانسانية مرتبطة بالقدر الأعمى ، يسير « خبط عشواء » ، من يصب يمته ، أو يعتصر ماء شبابه أو يحمله « عبء الدهور » حتى نهاية حياته . هذا الموقف يشق طريقه نحو ادراك الموقف المأساوي ويرى بعين لا تعرف اختلاط الرؤى كيف تلعب القوى العمياء المعادية للانسان بمصيره وتغيره قوى الدهر والكراهيات العنيفة والسلطان الغاشم ، والقهر الاجتماعي الخالي من العدل والمنطق ، وعبث الحياة نفسها . هذا موقف تبناه الشاعر الحديث بقوة منذ الخمسينات ، لقد حلت الضربة بالتفكير الجبرى المنطقي وشعثت تماسكه، ولم يعد الموت حقاً ملزماً ومنطق الحياة رتيباً ومقيداً بحكمة ميتافيزيقية لا يرى لها الانسان اعتراضاً — بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانكار نهائياً الى العقل الجبرى الوضعي فذررت تماسكه . وفي مناخ النكبة يرفض الشاعر الحديث رؤية عدالة سماوية تقتص من خطاة اجرموا بحق الله . « فالقدس » لم تعد اورشليم وهي لم تسقط قصاصاً ربانياً وعدلاً ، ولم يتفرق الشعب الفلسطيني لأن الله أدانه كما أدان شعب اسرائيل، بل بقوى الدهر العمياء ، باندحار البطولة وبنار العداوات والبغضاء ، وبالغرور والخيانة وبالتآمر والظلم الانساني وبالغدر . وتظل « يافا » لا رمز اللعنة الالهية القادرة صاحبة الحق ، بل طفلة بريئة العينين أضاعت أبويها ، ويظل برتقالها رمز الخير المغتصب ، والذي يستعيدها هو الانسان الثائر العائد الى ساحة البطولة . ولكن ، حتى يتم هذا ، لا بد من امتحان الذات العربية بمعزل عن التفكير الغيبي ، ولا مناص من صيحة الرعب والتفجع والرفض والانكار ، وحتى يتم هذا يجب أن ينقرض جيل بأكمله — حامل العبء المقضي عليه بالموت في الغربة . انه جيل يمشي الى مصيره مختاراً ، عارفاً بأن غربته أبدية ، وبأنه الجيل الضحية واضلعه ما هي الا جسر للآخرين . ان الفجيعة أو امكان الفجيعة بهذا المعنى لا يتم للشاعر العقائدي الصارم لا سيما للماركسي . يذكرنا جورج شتاينر بأن الماركسية تصر على العدل والمنطق ، فماركس رفض مفهوم الفجيعة بكليته قائلاً « ان القدر أعمى بقدر ما يظل غائماً عن الفهم والادراك » . هذا هو الموقف الذي يرفض فكرة الفجيعة العبثية التي تتولد باستمرار من لقاء الانسان المحتوم مع الدهر (٣٦) . ولعل شخصية « السياب » التي لم تكن قط في أساسها قابلة لاحتمال ذلك الانضواء المطمئن في أحضان العقائدية المؤمنة ، هي التي قادته في فترته الماركسية الى تصوير الفاجع دون الاهتداء الى جعل رايه في **حفار القبور والمومس العمياء** حيث تتعرى فيهما مأساة الوضعية الانسانية ويبرز تناقضها الأبدي .

---

(٣٦) George Steiner, *The Death of Tragedy*, London, 1961, P. 4.

والفجيعة او امكان الفجيعة لا يتم بهـذا المعنى أيضاً لشعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة. ان شعر المقاومة يختلف عن شعر النكبة ــ انه يواجه عدواً غريباً : جسداً خارج جسد الامة ، كياناً هجيناً حاضراً محدد المعالم والملامح . انـه عدونا أمام العالم ، فالتحدى قدر ، والعداوة الشرسة المشاكسـة أمر مشروع . انهـم ، أى شعراء المقاومة ، لا نحن ، ورثة ابراهيم طوقـان وعبد الرحيم محمود . اما نحن ، خارج الأرض المحتلة ، فصراعنا انسكب فى أعماقنا ــ لأن عدونا الأول ، كما اكتشفنا باكراً ، كان قابعاً فى ذواتنا ـــ انك لا تقدر على التحدى ازاء الآخرين ، ازاء أعدائك الغاصبين القساة ، منك ازاء نفسك . ازاء نفسك تتبدل نغمة صوتك ، واذ تبدأ بادانة ذاتك ، فان صوتك يتوهج بالحزن أيضـاً ، وبالفجيعـة . والبطولة فى شعرك تتلون هى نفسها بلون الفجيعة، ومهما حلقت فى شعرك فجناحك القوى كسـير وتنكفىء ، لا بـد ، راجعاً ، لاجئاً من نفسـك الى نفسك ، ترفضها ، ترفض أهلك وأشقاءك وتتحداهم لأنهم لم يتحدوا الزمن . ثم يخنقك صوت الفجيعة .

أما فى الأرض المحتلة فتوفيق زياد يصيح :

هنا على صدوركم باقون كالجراد

ويجيبه سميح القاسم :

قسماً جذرنا لن يموت
قسماً دمنا لن يطلا

فيردد محمود درويش قائلاً :

علمتنى ضربة الجلاد ان أمشى على جرحى
وأمشى ثم أمشى ... وأقاوم .

بهذه الروح المستعدة للقتال تنطلق أصواتهم غازية ، تنبض بيقين الكفاح ، وبالحنين المائج ، القادر على فتح أبواب كثيرة .

وليس فى شعرهم ما يدل على أنهم لن يظلوا أوفياء لمصيرهم ، بل ان المرء ليشعر بأنهم قادرون أبداً على المحافظة على أنفسهم فى وجـه الدمـار والتعدى . ان كل قصيدة فلسطينية وكل صورة تعكس جغرافية الأرض المحتلة : زيتونها ، زعترها ، برتقالها ، انما هى سلم نحو غد أكثـر أصالـة وانسانية ، وجسر فوق أنقاض النكبة .

ثورة الشكل فى الشعر العربي المعاصر :

ان ربط بدايـة الشعـر الحـر بالنكبـة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ ، أمر تعسفى يعطى فكرة خاطئة للقارىء ، فقد كان الشكل الشعرى العربي ، كما رأينا ، يسير نحو تغير محتوم منذ مطلـع القرن ، وكان الشاعر العربي قد اهتدى الـى سر التحرر من شكل الشطرين قبل النكبة . أما القصيدتان اللتان درج المعاصرون على اعتبارهما فاتحة الشعر الحر رسمياً فهما قصيدة نازك الملائكة « الكوليرا » ، وقصيدة بدر شاكر السياب « هل كان حباً » وكلاهما ظهرتا سنة ١٩٤٧ (٣٧) .

(٣٧) ظهرت « الكوليرا » فى مجلة العروبة البيروتية فى ١ كانون اول ديسمبر ١٩٤٧ ، كما صدر ديوان «السياب» ازهار ذابلة وفيه قصيدته تلك فى مصر فى اواخر ١٩٤٧ .

ويبدو الاستنتاج بأن حركة الشعر الحر حركة عروضية فى بدايتها امراً طبيعياً . ان كونها حركة عروضية لا ينفى ارتباطها بالحركة النفسية التى كان يحس بها شعراء هذا القرن من رغبة فى تخطى أساليب القدماء الشعرية وتطلعهم مغامرين الى كل جديد ، ولكن الحركة فى بدايتها تظل ، رغم ارتباطها بمزاج روحى مغامر هيمن علـى العصر كله ، حركة عروضية تقنية فى المرتبة الاولى .

لست ارى اهمية حقيقية للنقاش العنيف الذى دار فى الخمسينات (٣٨) حول بداية الشعر الحر ، هل كانت قصيدة نازك هى فاتحة الحركة أم قصيدة « السياب » ، اذ أننا لا نستطيع أن نتناسى المحاولات الكثيرة التى جرت منذ القرن الماضى لتحرير الشكل الشعرى العربى ، مـن ارتباطاته القديمة . لقد نفى السياب سنة ١٩٥٤ أن تكون قصيدة الكوليرا قصيدة حرة لأنها كررت نفس النموذج الموجود فى المقطع الأول فى مقطعيها التاليين (٣٩) ، ثم ذكر السياب نازك بأن نـوع الشعر الحر الذى يكتبه هو أصبح محط تقليد الشعراء المعاصرين . غير أن الدور الذى لعبته نازك فى حركة الشعر الحر وفى تطوير اسـلوب النقد الشعرى كان فائقاً ، وقد ترك تأثيراً حاسماً على هذه الفترة . ان حركة الشعر الحر ستظل مدينة لنازك لأنها كانت هى أول من حاول اعطاءها تفسيراً نقدياً ، وأول من دعا اليها ، وان كانت قد عادت فاظهرت فيما بعد تحفظات شديدة حول مستقبل هذه الحركة .

ظهر اول تفسير أعطته نازك للشعر الحـر سنة ١٩٤٩ ، فى مقدمة ديوانها الثاني **شظـايـا ورماد** ، الذى تضمن عدة قصائد حرة . ويتلخص تفسيرها بأن مزية هذه الطريقة هى أنها تحـرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر الى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وان كان المعنى الـذى يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الاسلوب الجديد من الوقوف عند تمام المعنى(٤٠) . هذا التفسير لم يكن مقنعاً كما شعرت نازك نفسها بعد سنوات ، عندما تبلورت نظريتها النقدية ، فقد انضوى على اتهام ضمنى بأن الشعر الشطرى ملىء بالزوائد ، وبانه ينطوى على خطر الحشو باستمرار ، وهذا لغـو ، اذ أن القانون الأساسى فى الفن هو ان الشاعر الممتاز يكتب الشعر فى أى شكل ، وليس الشكل هو الذى يفرض نفسه على الشاعر ، بل ان موهبة الشاعر هى التى تتحكم فى الوزن الا فى لحظات الضعف والاعياء ، وهذا يحدث فى كل شكل .

اما فى الأوزان المقررة سلفاً فان النغم يكون موجوداً بشكل غريزى فى وجدان الشاعر ، مستقراً مندمجاً تلقائياً فى عملية الخلق ، موحياً ، هادياً ، وقوة الشاعر الابداعية « تدوزن » نفسها ، فى لا وعيه ، الى الطول المقرر سلفاً للشطر أو البيت ، وهو طول لا ينفصل عن الايقاع الغريزى فى وجدان الشاعر . واذ ينظم الشـاعر ، ترتب الكلمـات نفسها فى نظام تلقائي يناسب الوزن المقرر دون ان تتجاوز المعنى ، وتنقص عنه ، وتولد الكلمات ملتحمة بأنغام القصيدة ، مكيفة نفسها تلقائياً على هوى هذه الانغام . ليس فى العملية ، كمـا تعرف نازك نفسها ، أى تعسف أو فرض أو قسر ، بل ان العملية الابداعية تتم فى انسجام كامل ، وتولد الأبيات بعفوية لا تعمل فيها الا عندمـا

---

(٣٨) انظر مثلاً اعداد الآداب ، كانون أول ديسمبر ١٩٥٣ ، وشباط « فبراير » ونيسـان « ابريل » وأيار « مايو » وحزيران « يونيو » ١٩٥٤ ، وانظر كتاب نازك قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ١٠ – ١١ و ٢١ .

(٣٩) هذا صحيح ، ولكن القصيدة تبتعد كثيراً عـن روح الموشح بجوها المتفجع ، وهى فى تصميمها للمقطـع الاول لم تعتمد نموذجاً مسبقاً على كل حال . وانظر الآداب ، حزيران يونيو ١٩٥٤ ، ص ٦٩ ، لمقال « السياب » المذكور .

(٤٠) راجع شظايا ورماد ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ١٢ .

تبدأ القصيدة بفسها بخسران عفويتها ، ويغزو الارهاق عملية الخلق . إن نظام هذا الشكل ونظام الوحدات الايقاعية المتكررة فيه قد أصبح راسخاً في اللاوعى ومتغلغلاً فى القوة الابداعية لأجيال عديدة من الشعراء ، بحيث عاد تقريباً شيئاً غريزياً . والشاعر المجيد فيه ينظم عادة دون وعى حاد بالعوائق الخاصة بهذا الشكل .

ثم ان هذه النظرية تومىء أيضاً الى نوع من الحرية لا تتاح عملياً لأى شكل شعرى ، ولا حتى للنثر الشعري ، وهي ان الشاعر الذي يكتب شعراً حراً يستطيع التوقف حالما ينتهى معناه . ولكن هذا أيضاً لغو ، اذ ان الشاعر الحر يكتشف سريعاً بأنه ليس حراً كما قد يظن وانه لا يستطيع أن ينهى البيت دائماً حيث يريد ، وحيث يتم المعنى ، لأنه مضطر الى التمشى مع قوانين الوزن . وهو يكتشف سريعاً ان الوزن الحر أشد صعوبة فى هذا المجال من وزن الشطرين لعدم استقرار نموذج له فى الوجدان .

كان واضحاً منذ أوائل الخمسينات ان أحسن القصائد المكتوبة بهذا الشكل الجديد كانت متفوقة على النقد الذى حاول تفسير ثورتها الشكلية ، وهذه هى المرة الاولى فى تاريخ النقد العربى الحديث التي سبق فيها النموذج النظرية التى حاولت تفسيره . والحقيقة ان شعراء هذا الشكل الجديد ، ومنهم نازك نفسها ، لم يفطنوا الا بعد سنوات من التجريب والعطاء الشعرى الى الدوافع الحيوية الكامنة وراء الحركة ، والى الأسباب الاجتماعية والنفسية والفنية التى سببت نجاحها أخيراً .

ففى سنة ١٩٥٤ كتب السياب (٤١) يقول : ان الشعر الحر لم يكن ظاهرة عروضية فقط بل بناء فنياً يشتمل على موقف واقعى من الحياة ، وأنه جاء ليسحق « السنتمنتالية » الرومانطيقية ، والجمود الكلاسيكي ، والشعر الخطابى ، وشعر البروج العاجية . وبهذا أكد السياب العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون ، منوهاً بأن الشكل الجديد هو نتيجة المضامين الجديدة فى الشعر . أما السبب « الفنى » الكامن وراء تجربة الشعر الحر فهو أن هذا الشكل انما يستعمل لكى ينقذ الشعر العربى من غنائيته وقوافيه الرتيبة ، وقد ربط هذا الشعر الحر بالحركة الواقعية الجديدة المبنية على اسس ماركسية ، وقال ان الشاعر الذى يستمد موضوعاته من الحياة يرفض أن يختبىء وراء القافية ، والزخرف ، والتنسيق والتطلعات الذاتية .

بالطبع لم يكن « السياب » مصيباً كل الاصابة عندما ربط حركة الشعر الحر بحركة الواقعية الجديدة ، وأسباب ذلك ظاهرة ، اذ انه هو نفسه ، عندما كتب اولى قصائده الحرة ، كان لم يزل رومانطيقياً ذاتياً يتشوف الى المرأة والحب . والحقيقة هى أن حركة الشعر الحر بدأت فى مرحلتها الاولى كنتيجة للتجريب المتواصل فى الشكل الشعرى عبر عقود طويلة ، ولكنها انتشرت ونجحت فى الخمسينات لأن الأسباب النفسية والإجتماعية والفنية اصبحت ملائمة لها (٤٢) .

وفى سنة ١٩٥٧ القى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة فى الندوة اللبنانية فى بيروت تحدث

---

(٤١) الاداب عدد حزيران يونيو ، ص ٦٩ .

(٤٢) انظر مقالة نازك « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » فى قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ٣٥ ـ ٤٨ ، وكانت قد نشرتها فى الاداب ، آب اغسطس ١٩٥٨ .

فيها عن هذا الشعر الجديد واطلق عليه اسم « الشعر الحديث » ، ومنذ ذلك الوقت بدأ هذا التعبير يحل محل تعبير « الشعر الحر » . وقد دل نجاح هذا التعبير وانتشاره على أن الشعراء والنقاد يرون فى حركة الشعر الجديد ثورة فى كل من الشكل والمحتوى (٤٣) .

انتشرت الكتابة على طريقة الشعر الحر بسرعة منذ أوائل الخمسينات ، وكانت مجلة **الآداب** البيروتية التى بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣ ، مسرحاً عريضاً لهذه التجارب الكثيرة التى راحت تتفتق عنها الموهبة الشعرية العربية فى كل مكان . ولو راجعنا القصائد المنشورة فى **الآداب** ، فى سنواتها الخمس الاولى ، لوجدنا أن ٢٤٨ قصيدة من ٤٨٢ كانت حرة ، وبينما كانت النسبة هى ٢٥ حرة الى ٦٥ ذات شطرين فى ١٩٥٣ ، أصبحت ٨٠ الى ٣٠ فى سنة ١٩٥٧ ، وكان هذا تقدماً مدهشاً ، وبدأت ايقاعات الشعر تتغير معلنة حصول تغير خفى فى لا وعى الشعراء انفسهم . ان الشاعر الحديث لم يستطع أن يتغلب على انغام شعر الشطرين الهندسة ، ويخترق طريقه نحو ايقاعات جديدة الا بعد ثلاثة أجيال من الاستماع الى ايقاعات الشعر الغربى المختلفة . غير ان باستطاعة الدارس الآن أن يرى مؤثرات كثيرة اخرى دخلت على موسيقى الشعر الحديث ، فهى متأثرة أيضاً بأنغام الحديث اليومى ، وبالشعر الكلاسيكي ، وبالشعر والأغانى الشعبية وبالثقافة الموسيقية الحديثة — وهى نفسها مختلفة كثيرة التنويع — وفوق كل شىء بالتغير العميق الذى حصل فى نفسية هذا الشاعر ، أى باختصار ان الشاعر الحديث متأثر بنوعية الايقاع الكامن فى تجربة الانسان المعاصر فى كاملها (٤٤) . ولا شك أن لهجة القصيدة أصبحت تستفيد كثيراً من التنويع الذى تمنحه لها زحافات الوزن ، فهى ان استعملت ، بالشكل والمقدار المطلوبين ، ففى امكانها ان تغير ايقاعات القصيدة جذرياً ، وقد تقتل فيها الموسيقى الظاهرة ان كان هذا هو المنشود ، مكتفية بالايقاع الخفى الذى ينتظم القصيدة .

وكان بحر الرمل فى تجارب الشكل قبل سنة ١٩٤٧ من أكثر البحور طواعية للشعراء ، غير ان الخمسينات رات انتعاشاً فى بحور اخرى ، فقد كثر استعمال بحر الكامل فى مطلع الخمسينات وكان كل من السياب والبياتي قد استعملاه فى قصائد جديدة المحتوى ، قلدها الشعراء ، وبدت البحور المفردة (٤٥) جميعها قيد التجريب . وعلى حين فجأة بدأ الشعراء ينظمون فى بحر الرجز . ان تاريخ هذا البحر لم يرهص قط بالأهمية القصوى التى كان هذا البحر سينالها فى العصر الحديث ، فقد كان « حمار الشعر » ولم تكن له أهمية القصيدة قديماً ، ثم اقتصر تقريباً على

---

(٤٣) اطلق نقاد آخرون اسماء مختلفة على هذا الشعر ، فاسماه عز الدين الامين « شعر التفعيلة » فى كتابه : نظرية الفن المتجدد ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٥ ، واسماه محمد النويهى « الشعر المنطلق » فى كتابه قضية الشعر الجديد ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، واسماه ابراهيم الابيارى « الشعر المستحدث » فى مجلة المجلة ، عدد ٨١ ، سبتمبر ١٩٦٣ ص ٢٧ ، واسماه زكى نجيب محمود « الشعر الجديد » فى مجلة المجلة ايضاً عدد ٥٧ ، اكتوبر ١٩٦١ ، ص ٢٨ ، كما اطلق عليه نفس الاسم عز الدين اسماعيل فى كتابه الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ١٩٦٧ . غير ان تعبير « الشعر الحديث » هو الذى ثبت .

(٤٤) انظر ما يقوله مصطفى بدوى عن هذه النقطة فى رسائل من لندن ، الاسكندرية ، ١٩٥٦ ص ص ١١ — ١٣ .

(٤٥) اى المبنية على تكرار تفعيلة واحدة ويقابلها البحور المركبة وهى التى تمزج بين تفعيلتين . وهذان الاسمان اطلقهما الجوهرى صاحب الصحاح . انظر العمدة لابن رشيق ، حققه م . م . عبد الحميد ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ج ١ ، ص ص ١٣٦ — ١٣٧ . وقد ذكرهما أيضا فى العصر الحديث محمد دياب ، تاريخ آداب اللغة العربية ، القاهرة ١٨٩٨ ، ص ١٥٧ . وقد اطلقت نازك ، اجتهادا ، اسمى الصافية والممزوجة على هذين النوعين ، غير ان القاعدة هى ان نلتزم بالاصطلاحات الموجودة فى النقد العربى الا اذا كانت غير ملائمة لزمننا .

تقييد الشعر التعليمي ، وتسمى قصائده أراجيز . فاذا به فى أواسط الخمسينات (٤٦) ، يبرهن على مرونة هائلة ، وعلى امكانات نغمية خبيئة أهتهلان يعبر عن مواضيع جادة خطيرة ، وكانت قصيدة السياب الرجزية البديعة « انشودة المطر » فى أواسط الخمسينات تجربة ناجحة أكسبت هذا البحر نبالة جديدة . ورأينا عدد القصائد الرجزية فى **الآداب** يرتفع من قصيدة رجزية واحدة سنة ١٩٥٣ الى ٣٢ قصيدة سنة ١٩٥٧ .

ومع الرجز ارتفع شأن الخبب أيضاً واكتسبت أنغامه الراقصة ايقاعات جديدة ، هادئة وبطيئة أحياناً ، حتى لا يكاد المرء يتعرف عليه . وقد استفاد هذا البحر كما استفاد الرجز من الزحاف والتغييرات فى الضرب ، فأصبح قابلاً لأن يستعمل هو أيضاً فى مواضيع جدية وفاجعة (٤٧) . وقد نشرت **الآداب** قصيدتين فى الخبب سنة ١٩٥٣ و ٢٤ قصيدة منه سنة ١٩٥٧ ، وارتفعت أهميته فى الستينات كثيراً .

أما البحور المركبة فقد حرر الشاعر الحديث بعضاً منها بنجاح ، وهى البحور المؤلفة من ثلاث تفعيلات كالسريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، والخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، فبالامكان استعمال مستفعلن فى السريع اكثر أو أقل من مرتين ، وبالامكان التصرف فى كل من فاعلاتن ومستفعلن فى بحر الخفيف . وقد كانت التجارب فى بحر السريع شديدة النجاح ، ولعل قصيدة السياب « صراخ من مقبرة » مثل جيد على هذا . أما الخفيف فقد كان استعماله أندر ، غير أنه من اكثر البحور العربية امكانات نغمية ، ومن أغناها .

ليس من مجال فى مقال عام ومحدود كهذا للخوض فى تفاصيل المناحى التقنية التى تتعلق بتحرير الوزن . غير أن تحرير البحور المركبة لم يزل قيد التجريب ، ويعتقد محمد مصطفى بدوى أن البحور المركبة وحدها ذات امكانات وافرة لكتابة الشعر الجيد ، اذ أن البحور المفردة المبنية على التفعيلة الواحدة « تنزع بطبيعتها الى تلك الرتابة الخطرة التى تحدث فى النفس أثراً يشبه التخدير . وما أبعد الرؤية الشعرية الصافية اليقظة عن التخدير ! » (٤٨) .

ان الرتابة ، لا شك ، احدى مزالق الشكل الحر ، غير ان الدارس للنماذج الجيدة من الشعر الحر المبنى على البحور المفردة يستطيع أن يرى كيف استطاع الشاعر الممتاز أن يتخلص من الوقوع فى الرتابة على الرغم مما انضوت عليه الأشكال التي كتب فيها من خطر الرتابة ، لو انها سقطت فى يد شاعر ضعيف الموهبة . ان شاعر الشطرين والقافية الواحدة يتخلص من الرتابة عادة باللجوء الى الدورات أو الموجات النغمية ـ المعنوية ، كما فسرنا قبل هذا . أما الشاعر الحر الذى يستعمل البحور المفردة فهو أيضاً قادر ، اذا كان موهوباً ، على التخلص من مزالق هذه البحور بأساليب عديدة ، منها اللجوء الى الزحافات التى تقتل جزءاً من الموسيقى الشعرية العالية ، واستعمال الكلمات التى تقل فيها حروف العلة ، واللجوء الى التدوير أحياناً ، والتراوح

---

(٤٦) اهتم بعض الشعراء بهذا البحر قبل الخمسينات، فقد استعمله على محمود طه مثلاً فى ديوانه شرق وغرب ، (١٩٤٧) ، كما استعمله الياس ابو شبكة بكثرة فى ديوانه غلواء ، (١٩٤٥) .

(٤٧) استعمل على احمد باكثير هذا البحر فى مسرحية السماء واخناتون ونفرتيتى كما استعملته نازك الملائكة فى قصيدتها المتفجعة « الكوليرا » .

(٤٨) رسائل من لندن ، ص ١٣ ـ ١٤ .

الكبير بين التفاعيل من بيت الى بيت بحيث يخرج التصميم الموسيقى عن التناسق والتوازى الأقرب الى الرتابة .

وعودة الى البحور المركبة ، فان البحور المبنية على ثلاث تفاعيل تبدو أطوع فى يد الشاعر من البحور المبنية على أربع تفاعيل كالطويل (فعولن مفاعيلن ــ ٤ مرات) والبسيط (مستفعلن فاعلن ــ ٤ مرات) ، فهذه تقسم نفسها الى وحدات طويلة (فعولن مفاعيلن مثلاً) ذات ايقاعات صارمة للغاية ويبدو حتى الآن أن مواضع الوقف القديمة لم تزل راسخة فى الاذن العربية الى حد كبير . وقد حاول السياب تطويع بحر الطويل فى قصيدته « ها .. ها .. هو » فى **شناشيل ابنة الجلبى** ، ولكنه لم يستطع أن يتغلب على وعورة هذا البحر . غير أن هذا لا يعنى أن الشعراء فى المستقبل لن يتمكنوا من استغلال كل البحور العربية وتطوير ايقاعاتها (٤٩) .

وابتدأت عندنا دعوة الى التحرر من الأوزان الكمية واعتماد « النبر » فى الشعر اقتراباً من لغة الحديث العادى . ان أوزان الشعر فى أية لغة تنبع من خصائص هذه اللغة نفسها ، ومادام الشعراء يعتمدون على اللغة العربية الفصحى بحركات الاعراب الظاهرة فى أواخر الكلمات ، فان اعتماد الشاعر العربي على النبر وحده وتجاوز التنظيم الكمى كلياً سيكون صعباً . ان التنظيم الكمى ليس اختراعاً خارجياً للوزن بل نمواً من داخل اللغة ذاتها والاسلوب الذى ترتب فيه الكلمات العربية نفسها ، فالقارىء ليس حراً مثلاً فى تلفظه للمقاطع القصيرة ، أى المبنية على حرف واحد متحرك ، اذ أن لها طولاً صارماً لا يمكن مده على الاطلاق ، وبالمقابل فقد دلت التجارب التى قمت بها فى مختبر الصوتيات (فى مدرسة العلوم الشرقية والافريقية فى لندن) على أن مد المقاطع الطويلة المنتهية بحرف علة أو بحرف غنة مثلاً أو اختصارها لا يؤثر فى النظام المقطعى الكمى للمقاطع ، ولا يغير من طبيعة الوزن أبداً . هذا عكس الشعر الشعبي المكتوب باللهجات العربية ففى امكان الدارس أن يلاحظ اعتماده على الأمرين ، الكم والنبر . وفى اللهجة اللبنانية مثلاً حيث يكثر تسكين الحروف المتحركة عادة فى الفصحى حتى ان الكلمات كثيراً ما تبدأ بحرف ساكن ، فان الميل للنبر يكثر فى الأزجال ، مع وجود الأنغام الكمية فى الخلفية .

وقد سجلت التجارب الحديثة بعض المحاولات اللاواعية التى خرجت على النظام القديم الصارم لوحدة البحر فى القصيدة ، كتداخل المتقارب بالخبب مثلاً ، فان أغلب الشعراء الذين يكتبون فى بحر الخبب (فعلن) كثيراً ما ينتقلون دون وعى منهم الى المتقارب (فعولن) :

اخلق أرضاً تثور معى وتخون   فاعل فعلن فعول فعولن فعولن .

يبدو الناقد الحديث مطالباً بمحاولة الارهاص بتجارب المستقبل والتنبؤ بما سيحدث . ولكن كل نبوءة وكل رؤيا للمستقبل يجب أن تدرك بان الموهبة الخلاقة لا تخضع لتخطيط سلفى أو لصورة ثبوتية تصدر عن مخيلة الناقد . فالنقد يظل تابعاً للابداع الفنى ، ويظل الابداع الفنى قادراً على أن يحمل المفاجأة الباهرة والتكذيب الجميل لما قد يقوله الناقد ، مهما يكن خلاقاً ، فى حدود تصوره لأعمال لم تولد بعد . ولكن هذا التحفظ يجب أن لا يكون عائقاً للناقد ، فللناقد حدسه أيضاً اذا كان لا يؤمن سلفاً بحدود نهائية مقررة للفن ، ولا سيما اذا كان هو نفسه شاعراً .

---

(٤٩) دعا الزهاوى الى اختراع أوزان جديدة مركبة ، مؤلفة من ترتيب جديد للتفاعيل المعروفة مثل « فعلن مستفعلن فعلن » أو « مفاعيلن فاعلاتن فعلن » وسواها . راجع مؤخرة ديوان زينب لاحمد زكى أبو شادى ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٤٨ .

ان الشكل فى الشعر التجريبى يزداد اقداماعلى المغامرة كل سنة ، وسوف يكتشف الشعراء قدرات جديدة فى الأوزان العربية ، وسوف يخلطون بين وزنين متقاربين خلطاً طبيعياً غير منتظم وقد يخلطون بين التنظيم النبرى والكمى فى القصيدة ، غير أن الأمر الأكيد هو أن الأوزان العربية لم تزل بعيدة جداً عن استنفاد امكاناتهاولم تزل حافلة بايقاعات جديدة لم يكتشفها الشعراء بعد ، وبنظام نغمى غير مطروق . واكتشاف جميع امكاناتها رهن الزمن وتراكم التجارب ، وظهور مواهب جديدة اعتادت أكثر مما اعتاد جيلنا على سماع الشعر الشعبى الجديد ، كما استفادت من التجارب الكثيرة التى قام بها الشعراء حتى اليوم .

غير أنه اذا كانت الحرية المتاحة فى أشكال الشعر الحر وافرة لاحدود لها واذا كانت لم تزل تعد بامكانات كثيرة واشكال عديدة فى المستقبل ، فان هذا لايعنى ان الشعر الحر المعاصر قد استعمل هذه الحرية دائماً استعمالاً ابداعياً وأن شعراءه جميعهم أظهروا استقلالاً متفرداً فى الناحية الموسيقية والايقاعية من قصائدهم . فقد برهنت مئات من نماذج هذا الشعر على أنها لا تتعدى أن تكون ، من الناحية الموسيقية والايقاعية تقليداً باهتاً وتكراراً مملاً لسواها من النماذج الأرقى . ويستطيع الانسان أن يسمع أصداء موسيقى السياب والبياتى وادونيس وحاوى وعبد الصبور فى القصائد التى تنشرها المطابع فى العالم العربى . أن الحرية المتاحة فى تنويع عدد التفاعيل من بيت الى بيت برهنت على أنها غير كافية لضمان المسؤولية الفنية ، وانها تعرض الشاعر الحر غير الناضج فنياً لاساءة استعمال هذه الحرية بشكل مرهق ممل . ذلك لأن أشكال الشعر الحر أكثر قابلية من شكل الشطرين لتقمص شخصية الشاعر ، وتثبيت اسلوب خاص متميز له تقرؤه فتعرف كاتبه سريعاً . فهى تمتزج ليس فقط بقدرته الايقاعية والموسيقية الخاصة بل أيضاً بطريقة استعماله للكلمات وباللهجة وبعدد كبير من الأساليب التقنية التى يستعملها فى شعره (٥٠) ولذا فان مزالق الشعر الحر كثيرة ومن أهمها صعوبة خلق نماذج متفردة عند الشعراء المبتدئين أو محدودى الموهبة ، مما يجعل تكرار الأنماط الموسيقية فى الشعر الحر سهلاً وكثيراً . وهذا فيما يتعلق بالشعر المعاصر اليوم من أخطر نواحيه .

الشعر والوزن :

ان الاصرار على الوزن فى الشعر قد تكون له اسباب كثيرة ، فقد درج العرف الشعرى العريق عندنا على رسم صورة للشعر ليس فقط ضمن اطار الوزن بل أيضاً ضمن اطار الشكل ذى الشطرين والقافية الواحدة . ثم ان الأوزان العربية من الغنى ، كما ذكرنا ، بحيث أن الشعراء والنقاد لا بد أن يشعروا بأن هجرها قد يكون خسراناً للكثير من الفن النغمى والايقاعى . اما السبب الثالث فيتعلق بعلم الاجتماع : فهو يعنى بدور الشعر فى نظام اجتماعى معين ، وبترديد الايقاعات الشعرية نفسها لخدمة غايات متماثلة ، وبنوع الحضارة التى نجد فيها الشعر فى فترة معينة الخ . . ان النقاد يختلفون فى آرائهم حول علاقة الموسيقى بالشعر ، وينقسمون الى فرقاء ، ولا شك أن عنصر الموسيقى فى الشعر أهم عناصره وبامكان هذا العنصر حسب قول اوين بارفيلد (٥١) . « ان يقاوم الميل الى الاشكال النثرية » أما اليوت فانه يبدو مدركاً للقيمة الدائمة المنضوية فى بحور الشعر المنظوم ، فهو يقول « ان الأشكال الشعرية تتغير باستمرار وتعود الى الحياة باستمرار » ، ويتحدث

---

(٥٠) ان نفس هذه المواصفات تنطبق على كل شاعر فى اى شكل اتبعه ، غير انها فى الشعر الحر تكتسى ميزات الشاعر أكثر لأنه هو الذى يخلق نموذجه الشكلى كاملاً فيحمل هذا طابع شخصيته الفنية أكثر .

(٥١) Poetic Diction, a Study in Meaning, London, 1928, P.155.

فى مقالته « موسيقى الشعر » عن أهمية البناء الشعرى وعلاقته بالتقنية الموسيقية ، كما يشير الى الخطر الكامن احياناً فى أبنية الشعر النثرية« فان الكثير من النثر الردىء هو نثر شعرى » (٥٢) . أما عن الشعر الحر بالانجليزية ، وهو شعر منثور أشبه بشعرنا المنثور نفسه . فانه يقول انه كان ثورة ضد الأشكال الشعرية الميتة وخطوة اعداد لشكل جديد أو مرحلة لتجديد الأشكال القديمة ، ويضعه فى مكانه الطبيعى ، فماهو ، فى رأيه ، الا شكل واحد من اشكال البناء الشعرى لجأ اليه الشعراء لأن « الاشكال القديمة يجب أن تهدم ثم يعاد بناؤها من جديد » ولهذا فان اليوت أعطى للشكل النثرى فى الشعر صفةجزئية ومؤقتة . ولكنه حاول أن يبين أن « الكاتب باستعماله .. لبعض الأساليب الخاصة كليابالشعر قد يتمكن من كتابة الشعر بما يسمى نثراً » (٥٣) . ويصف ادموند ويلسون كيفبدات ضربة الايقاع تسلم نفسها الى التعب والانحلال ، ويتحدث عن بحور الشعر وقد تفككت نهائياً وانقلب الشعر المنظوم الى نثر فى أيدى الشعراء قائلاً « لقد راحت تقنيتا الشعر والنثر تختلطان بشكل مذهل ـ وبدات تقنية النثر تتغلب » (٥٤) .

أما فى الشعر العربى الحديث فقد اختلف النقاد اختلافاً أكثر حدة . كان الزهاوى قد تحدث سنة ١٩٢٢ فى **سحر الشعر** (٥٥) عن علاقة الشعر الأساسية بموسيقى الوزن . وأعاد نفس الرأى فى مؤخرة ديوان زينب لأحمد زكى أبو شادى ١٩٢٤ (٥٦) وخلاصة فكرته هى أن الشعر تعبير عاطفى عن حالة متأزمة تموسق نفسها بطبيعتها فى ايقاعات منتظمة هى الوزن ـ فالانسان عند ما يكون فى حالة هيجان وجدانى ينطق تلقائياً بعبارات موزونة موقعة . هذه الفكرة قال بها بعد سنوات محمد النويهى فى كتابه **قضية الشعر الجديد** . ورفض محمد مصطفى بدوى ايضاً الشعر المنثور ، مفسراً ذلك بأن « موسيقى الشعر الحقيقى (أى الموزون) تختلف عن موسيقى النثر » .. فى أنها رغم تنوعها فى التفاصيل تتبع نظاماً كلياً واحداً .. هذا النظام هو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلاً من أن يبدد نفسه ويشتتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة . وسيطرة الفنان على تجربته هنا انما هى سيطرته على الحياة . فالشعر المنثور الذى نعرفه ليس شعراً اذن لانه يعوزه هذا العامل الشكلى الذى لا يصبح بدونه الفن فناً (٥٧) . وفى الجهة المضادة من هؤلاء يقف النقاد العرب فريقين . فريق يشعر بأن بعض الأعمال المكتوبة بالنثر قد استطاعت بالرغم من خلوها من الوزن أن تثير فيهم ردود فعل لا يثيرها الا الشعر ، فاسلوب تركيب العبارات والايحاء والايجاز والابتكار فى التعبير ، والتوتر والشحن العاطفى ونوع الصور التى يستعملها الشاعر ، والموقف من الحياة الذى يصدر عنه ، واللهجة التى يتحدث بها .. كلها تنتمى الى ذلك النوع الذى يختص بالشعر كما نعرف من تجربتنا الشعرية جميعها ، ومن ردود فعلنا العفوية التى كيفتها وهذبتها قراءاتنا العامة فى الشعر .

والفريق الثانى جعل من قصيدة النثر التى سنجىء اليها بعد قليل « أرحب ما توصل اليه

---

(٥٢) Anabasis, by Saint John Perese, trans. T.S. Eliot, 3rd ed., London, 59, p.11.

(٥٣) Ibid. p. 16

(٥٤) The Triple Thinkers, London, 1952, p.31.

(٥٥) وهو مجموعة مقالات حول الشعر جمعها الكاتب والصحفى العراقى روفائيل بطى .

(٥٦) انظر ديوان زينب ، ص ص ٤٤ ـ ٤٧ .

(٥٧) رسائل من لندن ، ص ١٠ .

توق الشاعر على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى فى آن واحد ... انها الاطار أو الخطوط العامة للاسمى والأساسى (٥٨) ، وقفزة خارج الحواجز كلها ، وتمرد أعلى » (٥٩) .

لقد أصبح عندنا عدد غير قليل ممن يكتبون الشعر نثراً ، وبعضهم لا ينظمون أبداً . ليسوا كلهم شعراء ، وليس كل مانشرت المطابع العربية على انه شعر كتب بالنثر يستحق هذا الاسم . ولا شك أن عندنا نوعاً طريفاً من الأدب هو شيء بين النثر والشعر ، أكثر شاعرية من النثر الفنى، ولكنه لا ينضوى على التوتر الكافى الذى يجعل منه شعراً . عدد كبير من اعمال جبران ذات الشاعرية وكل اعمال الريحانى ، حسب رأيى ، تنضوى تحت هذا الباب ، وكمية هائلة من الانتاج الشعرى ـ النثرى الذى يصدر كل عام عندنا . ولكنى لا أستطيع أن أضع انتاجاً كانتاج توفيق صايغ أو محمد الماغوط مثلاً الاتحت اسم الشعر ـ لأن تأثرى به تأثر شعرى كامل ، يملؤنى بذلك التوتر وأحياناً بالنشوة التى أشعر بها ازاء الأعمال الشعرية الصادقة . ولكنى اعرف فى الوقت نفسه أن عدداً كبيراً من القراء العرب اليوم لا يستطيعون أن يعتبروه شعراً لأن حساسيتهم الشعرية مبنية على تلقى الشعر المنظوم ذى الموسيقى الظاهرة والايقاعات المنغومة المنظمة ، فهى ابداً تنتظر هذا التوقيت الموسيقى الموقع عندما تستعد لسماع الشعر أو قراءته ، ولا يكتمل حضورها الشعرى الا به .

الشعر المنثور وقصيدة النثر :

فى أواخر الستينات بدأ الشعراء العرب يكتبون قصيدة النثر . كان الشعر المنثور يكتب فى أسطر قصيرة ، أشبه بالشعر الحر على الصفحة ، فراح الشعراء يكتبون قصيدة النثر كما يكتب النثر تماماً ـ كما يكتب سان جون بيرس تماماً . انها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الايقاع من جملة الى جملة ، بحيث يتبع الايقاع المعنى والحافز والغاية، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصور بتتابع الألفاظ . ولعل ايقاعات قصيدة النثر أطول من ايقاعات الشعر المنثور غير أنها أبرز منها ، وهى تلجأ الى التوازى فى العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الأصوات . وقصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة بها هى من خصائص النثر أصلاً ، ولكن القصيدة تضبطها بفضل المزايا الايقاعية التى ذكرناها آنفاً من جهة ، ومن جهة أخرى لأن القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه . انها محاولة خطرة من محاولات الشاعر الحديث ، تكمن فيها مزالق كثيرة لأنها ، عكس الشعر المنثور، تحمل فى كل منعطف وعبارة خطر الانزياح الى اطارات النثر وتخليه من عنصر التوتر ، وهو أهم عناصر الشعر على الاطلاق ولا شعر بدونه .

ويقع أدونيس على وصف جيد عندما يقول ان قصيدة النثر « عالم منغلق » . ذلك لأن الخطر الكامن فى الكتابة النثرية العادية هو انفتاحها وقدرتها على أن تسيب وتنداح . فليس لها توقيف صارم كما للقصيدة ، وليس لها حدود زمنية تمليها عليها ضرورة المحافظة على التوتر القائم فى الشعر ، وعلى الكثافة الباعثة على الهزة الشعرية (أو الصدمة كما يسميها ادونيس) ، وما انضباطها الا اختياري يمليه ذوق الناثر وايقاع اسلوبه الخاص ، ونوع الموضوع الذى يتحدث

---

(٥٨) انسى الحاج فى مقدمته لمجموعته لن ، بيروت ، ١٩٥٩ .

(٥٩) ادونيس ، انظر مقالتيه « فى قصيدة النثر » ، مجلة شعر رقم ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، و « عودة الى قصيدة النثر » ، النهار ، ١٧ آب ، اغسطس ، ١٩٦٠ .

عنه ، ومن الممكن لكاتبه مراجعته والتصرف فيه بجد أكبر ، ولا يستطيع أن يفعل الشاعر هذا الا بقصيدة النثر .

ولا شك فى ان شعراء النثر المعاصرين كتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ، ومحمد الماغوط ورياض نجيب الريس وانسي الحاج ، وشعراء النظم والنثر كأدونيس، ويوسف الخال وشوقي ابى شقرا قد استطاعو ان يحققوا للشعر المكتوب بالنثر مكانة وحيزاً مهماً فى الانتاج الشعرى المعاصر عندنا . وتتراوح الغنائية فى انتاجهم الى أن تصل الى غنائية الماغوط الصافية . ويبدو أن الدعوة الى كتابة الشعر نثراً قد بدات تكتسى بجد صارم فى المدة الأخيرة . انى اومىء هنا الى الحركة الجديدة التى قام بها بعض الشعراء الشبان فى تونس تحت شعار « غير العمودى والحر » . يقول الطاهر الهامى أحد دعاة هذه الحركة : « كان الشعر العربي يعقد بحوراً متكونة من تفعيلات ، وبقيت هذه البحور — الأوزان قاعدة الموسيقى فى الشعر الى يوم الناس . . . الى أن ظهرت فى أواسط هذا القرن حركة الشعر الحر الذى لم يكن له من الحرية الحقيقية سوى شكل كتابة القصيدة على الورق . وهكذا لم تخرج كل هذه المبادرات من قانون التفعيلة ، فكان أن بقى الشعر العربى يجر قوالب موسيقية ولغوية وتصويرية وحضارية ، لئن احتملتها العصور السابقة فان هذا العصر لا يحتملها » ، ومن هنا وجد بعض الشعراء الشبان فى تونس انفسهم محتاجين الى تعبير آخر فكتبوا تحت داعى هذه الحاجة شعراً يعتمد **موسيقى الكلمة والعصر والذات** .

وهكذا لم تعد مقدرة الشاعر متمثلة فى نسجه على منوال قاعدة موسيقية مسبقة بقدر ما أصبحت فى القدرة على ممارسة الحرية ، والسيطرة على فوضى الأشياء ، فلئن كانت الفوضى من سمات هذا العصر فعلاً فانها فى « غير العمودى والحر » ذات **نظام داخلى دقيق محكم** ، وان كان التحطيم نزعة جيل ٧٠ الذى دخل فلم يجد مكانه فبقى واقفاً فلعله التحطيم لاجل البناء والترميم ، ثم ما الذى تحطم ولم الخوف على الماضى ما دام هؤلاء الشعراء يكتبون بلغتنا وبلغة اجدادنا ونحوهم وصرفهم . ويختتم الطاهر الهامى هذا المانفيستو الذى قرأه حديثاً بنادى طلبة حلق الوادى فى تونس بهذا : « الكلمة الأخيرة هى أن يكتب كل بطريقته التى يختارها ، على أن يكتب شعراً » .

ماذا يرى النقد فى كل هذا ؟ وكيف يفسر هذا التأزم ضد التعبير الشعرى المنظوم ؟

يبدو لى أن فى تاريخ الشعر العربى الحديث نموذجاً كرر نفسه منذ بداية القرن . ان الشاعر الحديث عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن ويسابقه ، فهو أبداً منقلب على نفسه ، لا يكاد يجد حلاً لمشكلة الشعر الذى كان يكتبه الجيل الذى سبقه حتى يتاح له من يتهم شعره المتجدد بالرجعية والتأخر . واظن أن هذا ما حدث الى حد ما فى مجال الشكل الشعرى . ولكن علينا أن نضيف اليه عاملاً آخر هو كثرة التقليد والتكرار الممل المرهق فى الشعر الحر كما ذكرنا . . وبما ان عودة الشاعر الحديث الآن الى شكل الشطرين لم تزل متعذرة بسبب الامتلاء والاشباع اللذين ما نزال نعانيهما منه فان الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئاً معافى وبناء متماسكاً وملجأ اكثر رسوخاً ، وعطاء اكثر استقلالاً وتفرداً .

غير ان هذا يجب ان لا يعنى ان الشعر المنثور وقصيدة النثر هما الجواب الأخير فى الوقت الحاضر على فوضى الموسيقى والشكل فى الشعر المعاصر . فلا شك ان الشعر الحر قد استطاع ان يعطينا نماذج موسيقية بارعة عظيمة الفنية . وليست موسيقى شعر أدونيس امراً عادياً ، بل انها مغامرة فنية خلاقة متفوقة . ان أمام شاعر الوزن امكانات كثيرة لا شك انه سيرودها — فالأوزان العربية (وهى أوزان موجودة فى تركيب اللغة العربية نفسه ولا علاقة لها بالخليل بن احمد الذى لم يفعل اكثر من تدوينها وتسميتها) ، المفردة منها والمركبة ، لم تزل تحمل إمكانات

كثيرة كما ذكرنا ، ولكن المهم والحيوى هو ان يستمر التجريب ولا يستسلم الشعراء الشبان للنماذج الشعرية التى ابدعها غيرهم ، ولتركيبات موسيقية يجب أن يتميز بها أصحابها وحدهم .

اللغة والصورة :

يركز الناقد المعاصر بالضرورة على الشكل الشعرى بالنسبة الى الخطوات الجريئة التى خطاها الشاعر الحديث فى هذا المجال . غير ان الشكل ليس دائما العنصر الرئيسي فى التطور الشعرى ، وعندما وجه الاتهام الى ابى تمام بأنه خرج على عمود الشعر لم يكن ذلك الاتهام موجها الى خروجه على شكل القصيدة العربية ولكن الى خروجه على روحها واسلوب استعمال اللغة والصورة فيها . ان كل ثورة شعرية ، كما يقول تشارلس باورا ، هى قبل كل شيء ثورة فى القاموس اللغوى المعاصر ، فالكلمات هي كل شيء بالنسبة الى الشعر (٦٠) . « وكل جيل من الشعراء يجب أن يعيد اكتشاف طبيعة الصورة الشعرية لنفسه ، فهى شريان الشعر الأول » (٦١) . وقد مر الشعر الحديث بعد النكبة بثورة مهمة فى اللغة والصورة يجدر بنا التوقف عندها .

ان شعراءنا المعاصرين يختلفون اختلافا كبيرا فى استعمالهم للغة الشعر ، ولكن الهدف الوحيد المشترك بينهم هو أن يتوصلوا الى الجدة والمعاصرة . وقد كان مسعاهم الأول فى هذه الفترة هو ان يخلصوا الشعر العربى من «المثالب» التى هيمنت على لغة الشعر قبلهم : من فخامة الكلاسيكيين وبلاغتهم وجهوريتهم ، ومن مبالغات الرومانطيقيين وتجريداتهم وميلهم الى الحشو والتمييع واستعمال النعوت الكثيرة والألفاظ التجريدية أو الرقيقة المائعة ، ومن اصرار الرمزيين على الاهتمام بموسيقى الكلمة قبل معناها ، وعلى انتقاء الكلمات كالجواهر المنضدة على حساب العفوية والتوهج . قال جبرا ابراهيم جبرا : « لم يعد اللفظ الرقيق هدفا للخلق ، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه » (٦٢) .

كان المنحى العام في الشعر الطليعى يتجه نحو الجدة ونحو الاستعمال الدقيق غير المباشر للكلمات ، وقد سعى الشعراء الى استعمال لغة اكثر حيوية قادرة على التعبير عن وضعية الانسان الحديث فى العالم العربى . ومالوا الى استعمال الأفعال كثيرا ، واقتصدوا فى استعمال النعوت . واختلف الشعراء كثيرا فيما يتعلق بمقاربة لغة الشعر الى الحديث العادى ، وهى دعوة «اليوت» المشهورة التى اخذها عنه النويهى فى كتابه **قضية الشعر الجديد** (١٩٦٤) ، وفى غيره من من أعماله النقدية .

يستطيع الناقد ان يلاحظ ميلا ملحوظا عند بعض الشعراء الى تقصد استعمال بعض الألفاظ الحيوية من اللغة الدارجة « شرشت رجلاه فى الوحل » (حاوى) ، « معمست ايامى » ، « قدمي نطنطا » (توفيق صايغ) ، والى مقاربة لهجة الحديث العادى ، كما نرى عند صلاح عبد الصبور والبياتى ومصطفى بدوى . ان هذا المنحى ظهر فى الشعر الحديث قبل الخمسينات عند جبران وعند شعراء كالزهاوى ومصطفى وهبى التل ، واحمد الصافى النجفى فى بعض شعره ، وسواهم ، ومن بعد هؤلاء قام نزار قبانى بتجربته الشعرية الأصيلة التى اقتربت بالشعر العربى اكثر من اية تجربة حديثة اخرى الى اللغة المعاصرة . انه يحمل شعره أصداء اللغة المحلية لا سيما عندما يعيد علينا صدى ثرثرة النساء وهن يتكلمن من دون كلفة ، وقد

---

(٦٠) انظر كتابه The Background of Modern Poetry, Oxford, 1946, p.5

(٦١) G. Whalley, Poetic Process. London, 1953, p. 144.

(٦٢) انظر مقدمته لمجموعة موت الآخرين لرياض نجيب الريس ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ١١ .

وصل قباني الى القدرة على عكس اللهجة واسلوب الحديث فى خلفيته الدمشقية عن طريق غريزته الشعرية الصائبة . واظهر شجاعة عظيمة فى تعريبه لكلمات أجنبيـة واستعمالها فى الشعر (جاز ، بنطال ، تابو) وفى ادخال كلمات الى الشعر لم تكن قد استعملت فى لغة الشعر من قبل (جورب ، خطوط حمرها) أو استعمال كلمات من اللغة الدارجة (فسطان ، رز ، تنورة ، ليرات) .

ويقابل هؤلاء شعراء لم يزالوا ورثة القاموس الكلاسيكى وان اكسبوه تألقاً وحرارة ، واختاروا كلماتهم ناصعة جديدة غير مستهلكة . ادونيس والسياب امامان فى هذا ، غير ان السياب قد يلجأ احياناً الى استعمال الكلمة الدارجة « كان نقر **الدرابك** يتساقط مثل الثمار » (٦٣) ، غير انه كان يستمد لغة الشعر فى الدرجة الاولى من القاموس الكلاسيكى دون أن يتقعر أو يبتعد عن روح العصر . وقد رزق ، أكثر من أى شاعر نظم معاصر له ، قـدرة هائلة على اختيار الكلمة الدقيقة (٦٤) ، وتبدو ألفاظه كأنها لا مندوحة عنها ، وكأنها أنسب ما فى اللغة للمعنى المقصود ، وهذا من اقوى مزاياه اللغوية . ويتحدث السامرائي عن استعمال السياب للألفاظ الصوتية ـ فهى تملأ شعره (كركر ، النشيج ، أصيح ، هسهسة .. ألخ) ـ كما أن هذا الشاعر شديد التحفظ فى استعماله للنعوت ، يكاد لا يستعمل منها الا ما كان ضرورياً جداً لاكمال المعنى (٦٥) .

وأقل منه فى استعمال النعوت خليل حاوى . انه ينفر نفوراً واعياً من الاكثار من النعوت ويحاول استبدالها بالأفعال . وهـو كثيراً ما يقع تحت هيمنة الصور المعتمة الدالة على الدمار والاشمئزاز او العنف « سموم ، حية ، غاز ، دم ، محتقن ، حمى ، هول ، موت ، ملغوم ، غـول ، لعنـة ، حريق .. ألخ » وكثير غيرها فى قصيدة واحدة . ان غايـة حاوى هى أن يعكس صور الفوضى والدمار والقحط والعنف الخـالى مـن المعنى المهيمن على جو العالم العربى ، وان يكشـف الغطاء عن الأدران الكامنة فى الحياة العربية والتى أرهصت بحزيران ٦٧ ، وقد قلد اسلوبه كثيرون . أما لغته فتتميز بقوة العبارة وجدتها ، وعندما يعطى أرقى ما عنده فان تعابيره تفيض بالحياة والتأثير العاطفى ، (تحدو تدور ، تزوغ ، زوبعة طروب ، وأرى الرياح تسنيح تنبع من يديها) .

غير أن الشعراء يختلفون فى تعبيرهم عـن القبح والافتراس وعن المأساة ، فنازك الملائكة حتى فى أشد قصائدها تفجعاً (« خمس أغـان للالم » ، « ثلاث اغنيات للحزن » ، « النهـر العاشق » .. ألخ) تستعمل الفاظاً حسـية مفعمة بالدفء ، وتجيء الفاظها فى قصائد التجربة دقيقة شديدة التركيز . انها تتكلم هنـا عـن فيضان دجلة فى أوائل الخمسينات :

انه يعمل فى بطء وحزم وسكينة
سـاكباً من شـفتيه
قبلاً طينية غطت مراعينا الحزينة

---

(٦٣) انظر عن لغة السياب كتاب ابراهيم السامرائى ، لغة الشعر بين جيلين .

(٦٤) تميزت لغة توفيق صايغ بهذه الميزة أيضاً وهو شاعر نثر ، انظر مجموعاته ، ثلاثون قصيدة ، ١٩٥٤ ، القصيدة ك ، ١٩٦٠ ، ومعلقة توفيق صايغ ، ١٩٦٣ .

(٦٥) ان قصيدة « انشودة المطر » مثلاً التى تملأ سبع صفحات من مجموعته لا تتضمن الا تسعة نعوت ، بينما تجد عشرة نعوت فى ثلاثة ابيات للشابى فقط من قصيدة واحـدة :

ويقضى صـباح الحيـاة البديـع	وليـل الوجـود الرهيب العتيـد
وعشت عـلى الأرض مثـل الجبـال	جليـلاً رهيبـاً غريبـاً وحيـد
تامـل ، فان نظـام الحيـاة	نظـام دقيـق ، بديـع فريـد

ونازك دون سواها من الكثيرين من المعاصرين، تكثر من استعمال النعوت ، ولكن أصالتها تنقذها ــ فنعوتها ذات حساسية شعرية مرهفة وجمال غريب أخاذ ، فالقمر عندها « حُق عطر ملون خضل ، وخد مزنبق أرج ، وقبل سوسنية سكبت شهداً مصفى ، وشفاه من الضياء ، وكأس حليب مثلج ترف » . انها متفوقة ولكنها لم تزل تكتب فى جو شعراء كالهمشرى ــ فى الثلاثينات ــ وكان قد أكثر من استعمال نعوت حسية مبتكرة ، فهو يصف حبيبته (فى « الى جيتا الفاتنة ») ، بأن « جمالها فجرى ، وبأنها حلم منور ذهبى ، وعطر مجنح شفقى ، وكهف طائفى ، وكوخ معشوشب مقمر الصمت سرمدى الخيال » .

أما أدونيس فمغامرته الاولى هى مع اللغة ، واستعماله للكلمات بعيد عن المألوف ، وقاموسه الشعرى غنى للغاية . وهو مغامر جرىء توصل الى اسلوب شعرى خاص به ، وفرض على لغة الشعر كلمات لم يسبق لها ان استعملت فى الشعر « المغنيسيا ، جوهر الزجاج ، عسل الخل » . ان أدونيس شاعر ايماء وتوهج صوفى، تفقد الكلمات فى شعره معناها الأول وتكتسب قرائن جديدة ــ فهو يقف فى منتصف الطريق بين الشعر والفلسفة . كما لغة الشعر ثروة من الألفاظ الصوفية والفلسفية . ان كلماته ، على احسنها ، مثيرة متوهجة ، فجائية الوقع لطرافتها وجدتها وغرابة استعمالها ، تبعث الرعشة الشعرية فى النفس ، وقد تنحو فى أسوأ حالاتها الى التجريد ، وقد تفتقر احياناً الى الدفء المعدى الذى ميز كلمات السياب الشعرية . ولا شك انه يسير فى الشعر بخطوات قادر ، مستمداً لغته الشعرية من كل شىء حوله ، من عناصر الطبيعة ، من الأدوات والأشياء والعواطف ، ومن تجارب الانسان جميعها ، دينية وسياسية وشخصية . غير أن مغامرته الكبرى هى فى علاقات الكلمات بعضها بالبعض الآخر ــ فهى علاقات جديدة مفاجئة .

لا ريب أن أدونيس قد خطا خطوة غاية فى البعد عن الشعر المباشر الذى رتبت كلماته ترتيباً منطقياً ، ويظل شعره من أهم التجارب التى حاولت أن تخلق قاموساً شعرياً جديداً بعيداً عن القاموس الشعرى القديم من جهة ، وعن لغة الحديث العادى من جهة اخرى . ولا شك أن تجربته المثيرة الناجحة هى برهان على خطر التزام القواعد الصارمة فى النقد ، فهى تخلو خلواً يكاد يكون كاملاً من اية محاولة للعودة بالشعر الى لغة الحديث العادى ، أو اسلوب اللهجة المحلية . وله اتباع كثيرون فى هذا . ان أدونيس شاعر صراع وتناقضات ، ولكن أكبر تناقضاته هو الاختلاف الجذرى بين اسلوب استعماله لغة الشعر وبين نظريته فى اللغة العربية . فهو يعتقد أن اللغة العربية تفتقر الى الحيوية ويقول مردداً كلمات جاك بيرك : « انها لغة هبوط على الحياة لا صعود اليها » (٦٦) ، ومع ذلك فقاموسه كلاسيكى كل الكلاسيكية وان كان جديداً ومبتكراً فى الوقت نفسه .

الصورة الشعرية :

عرفت هذه الفترة الأخيرة مغامرة كبيرة فى عنصر الصورة الشعرية ككل ، وقد نالت الصور الشعرية نصيباً وافياً من تجريب الشعراء وتطلعهم نحو خلق عرف شعرى جديد يتألق باسمهم . وكان هجومهم العنيف على البلاغة والعبارة العاطفية الهدارة يدفعهم الى التعويض عن هذه العناصر المثيرة فى الشعر بالاكثار من استعمال الصور الشعرية . وكانو يعانون ، فوق ذلك ، من

---

(٦٦) انظر محاضرته «الشعر العربى ومشكلة التجديد» التى قدمها لمؤتمر الأدب العربى المعاصر المنعقد فى روما فى اكتوبر ، ١٩٦١ . نشرتها مجلة شعر ، عدد ٢١ ، شتاء ١٩٦٢.

تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية ، تلزمهم بهااللحظة الحضارية التى بدت كأنها تخترق بوابه الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الانسان فى هذاالجزء من العالم ، ولم يكن بامكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر ـ فلجأوا الى الصورة والأساليب الواربة من اسطورة وفولكلور واشارة ورمز . وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربى المعاصر الغنى بالصورة فى اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو اسلوب جديد حى يتنفس بروح العصر الحديث . والدارس يلحظ ذلك الميل الحاد ، الواعى ، العصبى ، الى تجنب استعمال الصور القديمة المستهلكة . ان الصورة عنصر ملموس وله حدود وأركان، ومراقبته وضبطه أسهل من مراقبة عناصر اخرى فى القصيدة كالعاطفة أو الموقف من الحياة ـ وصار الشعراء ينظرون الى حياتهم ومجال طوافهم يستمدون منها الصور ـ وأصروا اصراراً واعياً على الطرافه والابتكار ، فنجحوا أحياناً وسقطوا أحياناً أخرى فى التعمل والترقيع والغموض .

أما الصورة فى الشعر القديم فقد نالها منهم ومن نقاد كمصطفى ناصف وايلى حاوى وعز الدين اسماعيل شىء من سوء السمعة. هؤلاء النقاد رفضوا فيها الوضوح ودقة الوصف وأصروا اجمالاً على أنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوباً مفصلاً سلفاً (ناصف) وشيئاً حسياً ، حرفياً ، شكليا ، (اسماعيل) ، وتركيباً ذهنياً رياضياً ، حرفياً ، جافاً ، مباشراً ، غير قادر على اثارة العواطف (ايلى حاوى) (٦٧) . ان فى الامكان البرهنة على أن الشعر الكلاسيكى كان يعج بالصور المرتبطة بالنفس والتجربة العاطفية ، ولكن المجال لا يتسع لهذا الدفاع ، غير أن الناقد بالرغم من هذه المعرفة لا يسعه الا أن يعترف سريعاً بأن الشعر الحديث أشد التزاماً بهذا النوع من التصوير . وأصبح الوصف فيه لغاية الوصف نادراً (انظر قصيدة نازك الوصفية « اغنية للقمر ») ودخلت فيه تجديدات مثيرة ، منها الصورة الممتدة المتشعبة كصورة « البحار والدرويش » فى قصيدة خليل حاوى الشهيرة بهذا الاسم ، حيث تتوهج القصيدة حول صورتى الشخصيتين المتناقضتين: شخصية البحار الجشع الأفاق الساعى ابداً وراء الاستحواذ على الاشياء ، وشخصية الدرويش الناعس الفاتر الهمة ، المتكل على السماء (٦٨) . ومثلها شخصية الشاعر الراكب فرس الموت والحب ، تلك الصورة المتناقضة التى انشأت قصيدة من أجمل قصائد الشعر الحديث وهى قصيدة توفيق صايغ « من الأعماق صرخت اليك يا موت » .

التناقض وصورة الأشياء والعواطف المتناقضة من أهم انجازات الشاعر الحديث . فهو يستبطن الحياة ويكشف عنها ـ وعن التناقض الأصيل فيها ، عن التقاء الضوء بالعتمة ، والبطولة بالسفه ، والحب والحياة ، بالفتور والفناء . لقد تمرد الشاعر الحديث على الكثير من الأوضاع الروحية والفكرية والعاطفية التى كانت مفروضة على الشعراء قبله ـ وأصبحت التجربة متاحة له بطولها وعرضها وعمقها وامتلائها . لقد تخلص من تطلع الرومانطيقين الى اللانهائى والمطلق ، ومن تجريداتهم وتهويماتهم ، كما تخلص من عبادة الرمزيين للجمال المثالى ، ودخل فى تجربة الحياة كلها ، فأتاحت له الحياة اشياءها جميعها بكل تناقضاتها المتعة المدهشة الشاملة الرؤيا . يصرخ أدونيس « آه ياقمة الخيانة » ، ويحلم انه « يرقص فى الهاوية » ، ويشبه السياب المطر بالموتى والأطفال ، وبالحب والدم المراق فى آن واحد. ويصور توفيق صايغ فى **معلقة توفيق صايغ**

---

(٦٧) انظر كتاب مصطفى ناصف ، الصورة الشعرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ١٧٠ ، وكتاب عز الدين اسماعيل ، الادب وفنونه ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ص ١٠٩ ـ ١١٠ ، ومقال ايلى حاوى « الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر » ، الآداب ، شباط فبراير ، ١٩٦٠ ص ص ٥٣ ـ ٥٤ .

(٦٨) وانظر بحث احسان عباس عن الصورة الطويلة العريضة عند البياتى ـ فى عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ، بيروت ، ١٩٥٥ .

حبيبته ، امه وصديقتــه « مريم الحب ومريــم الحب ، مريم القلب ومريم الجسد » . وتتحدث نازك عن الحماقات الجميلــة المفعمــة بالشــذى والخصوبة ، وعن عيوب جميلة ومحاسن فجــة لتكسر ، فى يومها ذاك ، الصورة التقليدية للأشياء ، وما قصيدتاها « الشخص الثانى » « والزائــر الذى لم يجىء » الا صدمة لتيار المعرفة التقليدية المطمئنة بالامور وبأوضاع الأشياء المتفق عليها ــ وكانتا القاً فجائياً مدهشاً فى مطلع الخمسينات .

وقد عرفت العلاقة بين طــرفى الصــورة ثورة أيضاً فى الشعر الحديث ، ولاشك أن ادونيس أجرأ مغامر فى هذا المضمار ــ فهو يعطينا الصورة غير المتوقعة ، الصورة المدهشة التى لم نعتد عليها يوماً ، فها هو « الشجر الطالع من أهدابنا بحيرة للجرح » وهاهو يجس « خاصرة الضوء » ويدخل « مدرسة العشب » . ان هذا جنوح نحو تمثيل الحياة العريضة المتفتحة المغاليق ، نحو ايجاد معان جديدة فى الأشكال والألوان والأشياء ، وفى علاقاتها بالانسان وتجربته . ان فى صوره غرابة ذات معنى داخلى ، فكأنها تصدر عن النفس العميقة الجارفة الاندفاع كالنهر العريض ، وفيها مفاجأة الأشياء الغريبة واصطدام الرؤية بالمعنى البكــر المعتق ، البرىء المتحــذلق ، المختمر بمعانــى الأشياء فى روحها البدائية ، وفى محتواها الحضارى الجديد . وصوره ــ على طرافتها ــ خاضعة للمحة القصيرة . لم أر شيئاً فى العربية المعاصرة ارقى من هــذه اللوحة التى يرسمها شعر أدونيس ولا أعمق من أبعادها . انه ــ شأنه شأن الشعراء الطليعيين الآخرين عندنا ــ يجفل من تجريدات الصورة ، وحتى عندما يستعملها لتدل على معنى تجريدى ، فانه يجسد الفكرة فى صور حسية تجذب العين أو الاذن أو تلجأ الى الأحاسيس العضوية الاخرى . ان بامكان الانسان ان يرفــع صوته بالتحفظات الكثيرة ، ولكنى هنا أومىء فقط الى الانجازات (٦٩) .

أما السياب فهو فى أحسن نماذجه ســيد الاستعارة ــ ان لصوره تأثيراً مباشراً صــائباً ينطلق نحو الهدف ، وهى تترك أثراً واضــحاً مليئاً بالحيوية والتأثير المستمر . لقد حوصرت حياته منذ بدايتها ، بالفقر ، بالكفاح السياسي العقيم ، بالحب الفاشل ، ثم بالمرض الذى ساق معه الموت البطىء الحازم ــ غير أن شعره استطاع أن يحمل الينا رسالة المحبة الانسانية والرقــة والتواضع . لم يكن بطل شعره الدائم يحــاول أن يغير العالم ، كأدونيس أو خليل حاوى ، بل كان كما كان توفيق صايغ ، فريسة القــدر ، والحب الفاشل ، والصراع الذى لم يثمر وروداً والواناً . بقى توفيق يعارك مأساته الخاصة التى انبثقت من اشكالات الحياة ووضعيتها من جهة ، ومن الوضعية العربية الفلسطينية من جهة اخرى ، ورسمها بتلك الصور الأكيدة التى تنير المعنى ، فتتجاور وتتابع فى مصغرات دقيقة مبتكرة تفجأ الوعى ــ وقد تكوّن وحدات متشابكة فى صورة القصيدة الشاملة ــ وأهم ما فيها دقتها وطواعيتها للادراك واضاءتها ، وكثيراً ما تجىء جنسية دون أن تكون اباحية أبداً ، فكأن عنصر الجنس شيء قريب فى متناول اليد ، متجرد مــن محاذيره التقليدية الثقيلة الجارحة . أما السياب فقــد انفتح ، بالرغم من هشاشته الباعثة للدمع على الحياة العامة ، وعلى فقر الانسان ، وجوعــه وتشرده ، وغدر الزمان به . وصوره مفعمــة بالوجوه المكافحة المأساوية ، الصارخة الباكيــة ، الضائعة فى تفاهة الحياة العربية . وهــو ، فى شعره الأول ، ليس هو ، بل أحد هؤلاء البائسين ، وقصته تنتشر عليهم وقصتهم تمتد على حياته . الى أن حبســه المرض فى « قفص الصلصال » وكبله ، فنظــر حوله ، فى غرف المستشفيات الباردة الغريبة الخالية من الرحمة والجمــال وخضرة النخيل وخرير مياه بويب ، فلم يجــد من نبتة الا روحه تلك التى بقيت تمد عروقها فى الأرض ، فقعد يجابهها وتحاوره ، وراح يغوص فى

(٦٩) انظر دراسة جبرا ابراهيم جبرا ، « التناقضات فى المسرح والمرايا » ، شعر ، صيف ١٩٦٨ ، وفيها مآخذه على شعر ادونيس فى هذه المجموعة .

رحلة داخل ذاته ويستعيد ذكريات حبيباته اللواتى لم يعشقنه قط . فصوّر لنا فجيعته ، وأسمعنا ، بصوره السمعية التى لا تنسي ، رنين المعول الحجرى وهو يزحف نحو أطرافه . فى هذه الغنائية المليئة بالخيبة فى **المعبد الغريق** ، **ومنزل الاقنان** ، **وشناشيل ابنة الجلبى** ، يقف السياب ليشهد على الدهر بعد أن شهد فى **انشودة المطر** على عصره طويلاً . ان لغة الفجيعة الروحية والكارثة الشخصية تملأ هذه المجموعات منطلقة من جسد فقد جنسه ، ونفس تبددت قواها فى هذه المواجهة المعننة لهشاشة الحياة وعريها واستحالة استمرارها .

ويقذف خليل حاوى عبر شلالات الكلام والغنائية الحادة بالعنف والشتائم فى صور جامحة « لشموس بلا ضوء » ، و « لكبريت الصواعق » ، و « للجنون الذى يفزل الانجم الحمراء » . ليس فى الشعر العربى المعاصر أعنف من صوره وأفدح منها — وقليلاً ما يتسامح ويهدأ ليعطينا صوراً رقراقة مهادنة وديعة كهذه :

جارتى يا جارتى لا تسألينى كيف عاد
عاد لى من غربة الموت الحبيب
حجر الدار يغنى
وتغنى عتبات الدار والخمر تغنى فى الجرار

أما محمود درويش فصوره غنية ، متحررة ، مضيئة — وهى سهلة لا تشكو تعقيداً ولا غرابة . ولكنها متفردة تحمل ميسمة الطليق ، الجذاب ، القادر ، الجرىء على الحياة وعلى الآخرين ، وتتوهج بنورها الخاص . ما عرفت شعراً معاصراً قادراً على أن يأخذ بمجامع القلوب ويستأثر بها وأن يعلق بالذاكرة منذ أول وهلة كشعر محمود درويش . انه مرتبط بالحياة ارتباطاً حميماً وبالواقع المرفوض الذى يتجاوزه باستمرار ، وينبذه ويعريه ويعانقه — ذلك الشعر الغنائى المدهش الذى يقوده الى اكتشاف أبعاد ذاته وأبعاد الحياة فى الأرض المحتلة ، وخارج هذه الأرض حيث بدات جراح جديدة انفتحت فى قلبه تلتقط أدواءنا . ولكن عالمه يظل عالم التطلع والصبوة المؤنسة الحميمة ، ذلك العالم الذى يخاطب القلب بغنائيته ووده ، ومشاكساته وشيطنته والفتنه الفائقة . انه عالم يتكشف عن هشاشة لا تقهر ولا تستنفد ، وعن قوة خارج البطولة الذاتية الفاتحة ونرجسية القيادة الآمرة الناهية ، فيه نبوة وفتوة ووداعة هجومية لا تنكسر . ليس بهلواناً يختار الكلمات ليكون قادراً على ادهاشنا باستمرار ، ولكن أداته الشعرية طيعة ، لطيفة ، سحرية بطبيعتها ، وان كان ينقصها أن يشد أوتارها ويدوزن أنغامها هنا وهناك ، شعره يظل شاهداً على العصر والحوادث ، يمتزج بأنفاس شعب بأسره من غير أن يفقد ذاتيته . ان قصائده هى القصائد الأبقى والأروع والأشد تأثيراً التى أوحتها المقاومة .

لمحة مختصرة عن الاسطورة فى الشعر العربى الحديث :

ان افتتان الانسان بالرموز عظيم ، وتسحره القصص التى تعيش فى مخيلة الانسانية ، متحدثة عن نماذج عليا لأبطال منتصرين فى النهاية (تموز) أو لآخرين حلت اللعنة الأبدية عليهم (سيزيف) . وقد قويت الدعوة فى الغرب الى العودة الى الاسطورة منذ نهاية القرن الثامن عشر ، ويعتقد بعض الكتاب أن مشكلات الشاعر الروحية فى المجتمع المعاصر (الغربى) انما تنبع جزئياً من انعدام الأساطير التى تجتذب بحرارتها عدداً كبيراً من الشعراء ، فيعيدون تخيلها ويحولونها الى صور حسية معاصرة ، ويشتركون جميعاً فى تمثلها وتذوقها . ويفسر شكرى عياد الاهتمام

الجديد بالأساطير القديمة بأنه جاء نتيجة انهيار الركنين اللذين قامت عليهما حضـارة الطبقة المتوسطة وهما الفردية والعقل ، فوقف عقل الانسان ازاء هذا الانهيار متأملاً أمام « تلك المنابع الاولى للحياة التى عبر عنها الانسان القديم فى أساطيره » (٧٠) .

أصبحت اللحظة الحضـــارية مناسبة فى أواسط الخمسينات لاستعمال الشعراء العرب للاسطورة ، فعمدوا اليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ، وعن الشوق العميق فى لهفته وأساه الى العودة الى نبض الحياة والكرامة . وقد وجدوا فى استعمال « اليوت » للمعنى المنضوى فى اسطورة الخصب قصيدته « الأرض الخراب » تعبيراً عن حب عظيم وتأكيداً على قدرة الانسان على التضحية والعطاء . وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت القربانى الذى يؤدى الى الولادة الجديدة . وقد بدأ الشعراء (٧١) يستعملون اسطورة تموز وأدونيس فى الخمسينات وكانت قصيدة « انشودة المطر » للسياب فى أواسط الخمسينات شاهداً على اكتشاف هؤلاء الشعراء للحيوية الكامنة فى الرمز التموزى ، فقد كانت تومىء الى اسطورة البعث الخصب بعد الموت والبوار ، وتحمل امنية حياة جديدة لامة بدت كأنها تعـانى من العقم السادر واحتضار الروح . وفى سنة ١٩٥٧ صدرت ترجمة جبرا المتازة لذلك الجزء من كتاب فريزر ، **الغصن الذهبى**، الذى يعالج فيه اسطورة تموز وأدونيس . كما أصدر شكرى عياد ١٩٥٨ كتابه الممتع **البطل فى الأدب والأساطير** ، وهو يبحث فى الاسطورة وفى البطل الاسطورى ، وطريقة استغلال الأدب القديم والحديث لهما . هذان الكتابان ساعدا على تعزيز التيار الذى كان قد بدأ فى الشعر الحديث متأثراً بالشعر الغربى ولا سيما شعر اليوت .

وكان المطر هو الصورة الأساسية فى « انشودة المطر » . وقد استعمل السياب اسطورة تموز استعمالاً ضمنياً ، فلم يذكر اسم تموز بالذات واسطورته ، بل أظهر التناقض بين قحط الأرض والمطر المنهمر ، وكذلك بين الأرض المرتوية بالمطر وقحط الروح الانسانية ، (وكل عام ـــ حين يعشب الثرى ـــ نجوع) . وقد قابل كذلك بين المطر الحامل للخصب ، وبين الخليج المالح الذى ينثر من هباته الكثار :

عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى

---

(٧٠) البطل فى الاداب والاساطير ، ط ٢ ، القاهرة ، ص ١٦٤ .

(٧١) بدأ الشعراء والنقاد العرب يعون أهمية الاسطورة فى الادب منذ عقود كثيرة ، فاستعمل جبران اسطورة أدونيس وعشتروت في قصته « لقاء » فى دمعة وابتسامة ، (١٩١٤) ، وقدم العقاد بحثاً قصيراً عـن الاسطـورة بعنوان « آراء فى الأساطير » ، فى الفصول (١٩٢٢) ، وفى سنة ١٩٢٥ نشر نسيب عريضة قصيدته الجميلة « نار ارم » يتحدث فيهـا عن السعى الروحى المستحيل ، لاجئاً الى اسطورة ارم ذات العماد ، تلك المدينة التى بناها شداذ بن عاد من الذهـب والجواهر الكريمة ، ثم اختفت فى الصحراء لتظهر مرة كـل اربعين سنة ، وسعيد هو من يراها . واستعمل ايليا أبـو ماضى اسطورة العنقاء فى قصيدته بهذا الاسم ، رمزاً للسعادة المستحيلة . اما ابو شادى فقد أهتم بالأساطير كثيراً فضمنها شعره كما دعا اليها صفحات مجلته ابولو (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤) . وفى سنة ١٩٣٤ كتب نعيمة مقاله الطويل عن طائر الفينيق ، « الفينيكس ، اسطورة الحياة المثلى » ونشره في المقتطف ، كانون ثانى يناير ، ١٣٤ ، مجلد ٨٤ ، ١ ، ص ١٧ ـ ٢٤ . ثم فى سنة ١٩٣٦ اصدر شفيق المعلوف قصيدته الطويلة عبقر وفيها حشد عدداً كبيراً من الأساطير العربية ، غيرأن استعماله للاسطورة كان قصصياً لا رمزياً ، ومسطحاً ، ومثله كان علي محمود طه فى ارواح واشباح (١٩٤٢) ـ وهو الكتاب الذى اثار مندور فتحمس وعقد بحثه الجيد عن الأساطير فى الميزان الجديد (١٩٤٤) حيث تحدث عن معنى استعمال الاسطورة فى الأدب . وفى ١٩٤٣ صدر كتاب حسين فوزى عن اسطورة السندباد ، حديث السندباد القديم ، فى القاهرة . وفي سنة ١٩٤٨ أصدر حبيب ثابت قصيدته الطويلة ، عشتروت وادونيس مع مقدمة مفصلة عن تاريخ هذه الأساطير ومعناها .

نهاية مأساوية ، مترعة موتاً واخفاقاً . وكما يشرب الغريق مياه الخليج المالحة ، تشرب ام الشاعر فى قبرها مياه المطر المهدور سدى . فأى فرق بين المطر الواهب للحياة وبين اجاج المياه ؟ لا شيء على الاطلاق ـ ولكن المستقبل يعد بالخصب(« أكاد اسمع العراق يذخر الرعود، ويخزن البروق فى السهول والجبال ») . ان القصيدة جميعها مبنية على التناقض والمقابلة ، وتمنحها ايماءات الشاعر المستمرة الى حياته الخاصة جواً دراميا حياً وواقعية كبيرة . انها من أعظم قصائد الشعر الحديث المبنية على الاسطورة ومن أكثرها حيوية .

وقد استعمل الشعراء ـ عدد منهم ـ كأدونيس وخليل حاوى وجبرا ويوسف الخال اسطورة تموز أو التنين أو بعل أو العازر اوالمسيح ، وكلها تومىء الى نفس فكرة البعث فى احتمال العذاب والموت واطلق عليهم اسم الشعراء التموزيين (٧٢) . وانخرطوا جميعهم ، فى أواخر الخمسينات ، فى النشيد التموزى مجتمعين ،حتى كأنهم جماعة المصلين وقد اشتركوا فى طقوس عبادة مفروضة .

وقد كان استعمال الشعراء العرب للأساطير الفينيقية لا تخلو من شيء من التعمل ـ فبالرغم من أن اسطورة تموز قد نبعت فى الهلال الخصيب ونجد لها قرينة فى ارتقاب المهدى المنتظر وفى مقتل الحسين ، الا أنها لم تكن بالفعل حية فى الشعب ـ فكان على جماعة القراء أن يدرسوا هذه الأساطير لكى يفهموها ويتمثلوا قراءتها . ولعل استعمال فكرة الصلب ، والفداء المسيحى التى استغلت هى ايضاً بكثرة ، كانت أقرب الى خيال القراء ، لأنها تحيا بينهم بحرارة .

ومع اسطورة تموز والتنويع الذى طرأ عليها من استعمال قصة المسيح أو العازر أو الفينيق ، لجأ الشعراء ايضاً الى استخدام أساطير اخرى ونماذج عليا من الغرب والشرق ـ كسيزيف، وبروميثيوس ، ويوليس ، والسندباد ، وأيوب ، والحلاج ، وعبد الرحمن الداخل وسواهم . وقد وفق حاوى كثيراً فى اختياره لشخصية السندباد فهو بطل شعبى حى فى وجداننا ، وقد كان استعماله للسندباد فى مسعاه نحو تلك المنطقة المليئة بالكنوز والأخطار ايماء لسعى الشاعر نحو اكتشاف منابع القوة والمعرفة فى نفسه . وقصيدته الشهيرة « السندباد فى رحلته الثامنة » تتحدث عن قصة هذا السعى وعن الصراعات والعذاب والتعذيب ، ثم عن الادراك الواعى للانتصار القريب ، ولامكان تحقيق الأهداف العظيمة . وتنتهى القصيدة بعبارة تشع بالأمل والايمان « عدت اليكم شاعراً فى فمه بشاره » فالامة سوف تستعيد شبابها :

مليون دار مثل دارى ودار
تزهو بأطفال غصون الكرم والزيتون، جمر الربيع

نبوءته المشعة لجيل قادم خفيف الأعباء ، يحمل وجه السعادة والخصب والحياة الكريمة ، ويعبر الجسر على ضلوعه . وصورة مناقضة لتجربته التى تلت فى قصيدة « العازر » عام ١٩٦٢ فى **« بيادر الجوع »** عام ١٩٦٤ ، حيث تغيرت رؤياه المشعة بالأمل يوماً فى **نهر الرماد** (١٩٥٧) الى رؤيا مفجعة فقدت كل أمل فى انبعاث الامة فى الوقت الحاضر .

● ● ●

(٧٢) اطلق هذا الاسم جبرا أولاً ثم استعمله اسعد رزوق فى كتابه ، الاسطورة فى الشعر المعاصر ، الشعراء التموزيون ، بيروت ، ١٩٥٩ .

لقد شهد العقدان الأخيران من هذا القرن ثورة شاملة فى جميع عناصر القصيدة العربية . هذه الثورة لم تكن فجائية مباغتة كما رأينا . وقد عنى القسم الأول من هذه الدراسة باظهار الدين الكبير الذى تدينه هذه الفترة الأخيرة الخصبة للتجريب المستمر خلال العصر الحديث، وان كانت قد ورثت فى الوقت نفسه ما تجمع فى هذا الشعر من عيوب المدارس والحركات التى زاحم بعضها بعضاً عبر نصف القرن الأول ، حتى يلحق بالزمن المعاصر . لقد كانت محاولات الشعر فى هذه الفترة ذات أبعاد كثيرة ، فقد كانت تهدف الى تجاوز التراث وتخطيه كما كانت تسعى الى تحقيق ابداع خاص يطبع الشعر بسمتها الشخصية الخاصة ، وبينما كان الشاعر يكافح ليطرد عن نفسه عيوب التجارب الشعرية التى أنجزها نصف القرن ، فانه كان فى نفس الوقت يستغل حسناتها جميعاً ، ويستوعبها حتى تنسجم انسجاماً كلياً وتلتحم بابداعه وابتكاره .

ان الشعر العربى اليوم ، بالرغم من صرخات المتشائمين ، لم يزل يجتاز فترة تجريب حاد ، ولا شك أنه سينجز تحولات أكثر خطـــورة فى القصيدة العربية . ان هذه الفترة دينامية على كل صعيد ، ولم يزل الشعر يلعب دوراً كبيراً فى هذا العصر . لا شك ان التنبؤ بالمستقبل أمر عسير كما سبق القول ، غير أن الأمر الأكيد الذى يشعر به الانسان كيقين مستقر فى أعماق نفسه ، هو أن العودة الى الكلاسيكية مستحيلة الآن ، ولا شك أن القارىء الحديث قد أدرك حتى الآن ، أن فى الدنيا بياناً غير البيان الكلاسيكى ، وقدرة اخرى لقول الشعر غير طرق الكلاسيكيين ، قدرة كبيرة ، غنية ، لا تستجيب الا لعبقرية الفنان ، قـــدرة جديدة حركتها لغة العصر الجديدة ، وايقاع العصر الجديد ، وروحه التى تغيرت . ان عصرنا لم يعد عصر احياء وترميم ، بل عصر اضافة واغناء وتجديد وتجاوز . ليس فى امكان أحد أن يبدع الماضى من جديد ، ولن يكون الماضى خلاقاً الا اذا كان وحياً لا نموذجاً نهائياً ، وكان امتداداً فنياً لا تمثالاً منتصباً أمامنا نصونه ونعبده . فكما أنه لا فائدة من معارضة التاريخ ـــ التراث ان كنا عاجزين عن فرض أنفسنا عليه ، فلا فائدة كذلك من تمجيده ان كنا عاجزين عن تخطيه .

وهكذا ننتهى الى رأى هو أن هذه الفترة أخطـــر فترات الشـــعر فى تاريخنا الأدبى كله ، وأن هذا الزمن الذى انفتح فيه العالم العـــربى على العلم والتقنيات ، لا يزال أيضاً وقت الشعر . اننا نعيش فى زمن يتمزق فى البحث عن البطل ويتشوف الى اسطورة البطولة والفداء ، انه زمن الحركة والمغامرة النزاعة الى الخارج ، ولا يجد تعبيره الا بالشعر ، فهو صنوه الوحيد . قلت فى مقال سابق لى ان البطولة كالشعر تتجرد فى لحظة ولادتها عن ارتباطاتها السياسية الآنية ، وتصبح تأكيداً لقدرة الانسان على العطاء والتخطى والتفوق على الذات ، وعلى تجديد الحياة . **ان هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة** . وهو أيضاً وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة غوصاً الى الداخل يدعونا الى اكتشاف أنفسنا فيه وجودنا الذى رفض الاستسلام ، بل أصر على البوح والاعلان عن ازمته ، وعن تورطنا معه ، فاضطرنا الى مجابهة أنفسنا . ونحن اذ نواجه أنفســـنا ونصادمها ، فلا شيء كالشعر يغوص ليكشف مادفناه فى أعماقنا عبر الزمن المعلوم ، وما أشبعناه تمويهاً واخفاء وتغريباً . **فوقت الشعر أيضاً هو زمن اكتشاف الذات** . وانه وقت الشعر أيضاً لأنه زمن يتعلق بعنق المستقبل ويستجير بالآتى ليتخلص من وطأة حاضر لا يطاق ، ولذلك فهو محتاج الى رؤيا ترسم له خريطة المستقبل ـــ والشعر هو الجسر نحو هذه الرؤيا . انه **وقت انفجار الشعر المروع المبصر ، لأنه زمن الحركة والمغامرة نحو المستقبل** .

وبهذه المعانى التى اشرنا اليها نفهم معنى **الحداثة** فى الشعر العربى المعاصر .

عـادل سـلامة

اتجاهات الشعر
الإنجليزى والأمريكى المعاصر

(١)

نحن نعيش فى عصر غريب ، عصر لم يتسن للانسان فيه أن يثبت أقدامه فوق الأرض ، ومع ذلك فقد استطاع اختراق الفضاء ليطأ بقدمه سطح القمر . تقديرنا لهذا التناقض الجذرى الذى ضرب فى حياة الانسان الفكرية والثقافية خلال هذا القرن ، قد يكون مفتاحاً نستطيع به أن نحدد المعالم الرئيسية لمشكلات العصر ، وتفسير الظواهر الادبية المقترنة بهذه المشكلات .

قد نستطيع فى شىء من التبسيط ، ومع تجاوز طفيف للتفاصيل التاريخية أن نقول ان الأحقاب السابقة فى مجموعها كانت تتميز بالتجانس الفكرى للعصر . فالعصور الوسطى كانت تسودها فلسفة دينية هى مزيج من الفكر المسيحى والأفلاطونية الجديدة ، وعصر النهضة هو عصر تحكيم العقل وسيادته وتقديمه على الايمان بالغيبيات ، والقرن الثامن عشر ساده فكر أرسطو الذى يرى العالم على أنه ناموس محكم ، والعصر الرومانسى يغلّب فكر أفلاطون ويُسوّد عالم المثل على عالم الواقع . أما القرن العشرون فقد نما وترعرع فى ظل نقيضين أساسيين ترجع اصولهما الى منتصف القرن السابق ، وهما فكر فرويد وآراؤه فى تفسير السلوك البشرى ، وفكر ماركس وآراؤه فى سيادة الدولة على سلوك الفرد . فرويد يرى أن ذات الفرد هى المحور

الأساسى الذى تدور حوله الأحداث ، والبوتقةالتى تنصـهر فيها التجارب ، وعلى هذا فمهمة العالم الأساسية هى استجلاء مكنونات نفس‌الفرد ، وتفسير ما يجرى فى العالم على ضوء ما يتكشـف داخـل الذات . أما ماركس وانجلزواتباعهما فيفسرون الأحداث تفسـيراً تاريخياً يحكمه ايمان بقانون جدلى ، على أنها صراع بين‌طبقتين متناقضتين ينتهى بامحائهما أو اندماجهما فيما يسمى بسيادة البروليتاريا . والفرد فى هذه‌الفلسفة لا حسـاب له ، ومن ثم فلا محل هنا لاستكناه دخائل الذات . وقد قدم برتراند راسل‌دراسـة مسـتفيضة لهذه الذبذبة بين هذين الاتجاهين المتناقضين متتبعاً جذورهما فى القرن‌التاسع عشر ، وكان اهتمامه الأساسى بالجانبين السـياسى والاقتصـادى لهذا الموقف الفكرى ،ولخص هذا التناقض فى أنه توتر مسـتمر بين الحرية والتنظيم (١) وتابع راسـل دراسته حتى‌انفجار الحرب العالمية الاولى .

وتتضح لنا الصورة المركبة للعصر أو قل‌ذلك الفصام الذى يغلب على طبيعته ويميزه عن العصور الاخرى اذا قلبنا النظر فى بعض ما أخرجه‌من نظريات ، نظريـة اينشـتين فى النسـبية relativity نسخت الايمان بالمطلقات ، وقدمت‌مفهوماً للحركة على انها شىء نسـبى ، وفسرت الزمان والمكان على انهما امتداد واحد Space-time Continuum وترتبط نظرية النسبية عند علماء الطبيعة بنظرية اخرى هى نظرية الكم Quantum Theory التى تدرس ذبذبة الموجات الضوئية التى تشع من جزيئات الذرة ، وهذه الذبذبات ليست‌اتصالاً دائماً من الحركة ، بل هى فى أساسـها تفترض التقطع ، ويرتبط بهاتين النظريتين فهمنا‌الجديد للذرة وتكوينها على أنهـا بروتون يدور حوله عدد من الالكترونات فى حركة عشـوائية ،لا يحكمها الا **قانون الاحتمالات** . وبطبيعة الحال غيرت هذه النظريات من تصور الانسان لنفسه‌وللعالم المحيط به ، والغت مفهوم السببية الذى قدمته نظريات نيوتن منذ القرن السابع عشر . فقد كان عالم نيوتن يقينياً مرتباً واضح المعالم ، لا مجال فيـه للتخرصـات لانـه محكوم بالعقل‌والضرورة ، وكل ما يحدث فيه قابل للتفسـير المنطقى ، ولذلك كان تصور نيوتن للعالم مصدراً‌للتفاؤل والثقة اللذين سادا الفكر البشرى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما تصورنا‌للعالم اليوم فهو تصـور جد مختلف . نظرية النسبية وضـعت حداً للقوانين الكلية المطلقة ،وجعلت من الزمان بعداً رابعاً ، وبذلك الغت مبدا الاستمرار أو تواصل الآناء ، ونظرية الكم نفت عن‌الحركة أيضاً فكرة الاستمرار ، وانما رأتها ذبذبة متقطعة ، واخيراً فان التفسير الذرى للمادة أكد أن‌حركة الالكترونات عشـوائية فى مجالات لا يمكن التكهن بها طبقـاً لأى قانون اللهـم ألا قانـون‌الاحتمالات . حصيلة ذلك كله صـورة عن العالم ليست‌متناسقة التركيب ، لا يحكمها منطق ثابت،وتشـملها حـركة متذبذبة متداخلـة متنافرة عشوائية ، عالم يتداخل الحاضر فيه مع الماضى‌والمستقبل ، ويندمج فيه البعيد مع القريب ، لا فرق فيه بين الكل والجزء ، ولا تخضـع فيه‌الحركة لمنطق .

اذا كانت هذه هى صـورة العالم كما أدى‌اليها تطـور العلوم الطبيعية ، فان الموقف فيما يتعلق بوسائل الاتصـال ، سـواء من الناحية‌الحسية الفعلية أو الاجتماعية ، أصـبح أيضاً متشـابكاً غير منسرح . فقد شهد هذا القـرن‌تقدماً فى وسـائل الانتقال كالطائـرة والقطـار

(١) Bertrand Russell, **Freedom and Organisation** (1814—1914) Allen and Unwin, London.

والسيارة اختصرت الزمن اختصاراً كبيراً ، كماشهد تقدماً كبيراً فى وسائل نشر المعلومات والأخبار كالتليفون واللاسلكى والراديو والتلفزيون،واصبح فى الامكان بوساطة الأقمار الصناعية الا تمر ثوان معدودة ، الا وقد عـرف بالخبر فى جميع أنحاءالعالم . واذا كان هذا القول من قبيل البديهيات ، الا أنه يصعب معه أن ندرك أن الأزمة الحضاريةالتى نمر بها ناشئة أساساً من انعدام القدرة على التواصل على المستوى الفردى والجماعى معا . ولعل هذا التناقض يرجع فى بعض أسـبابه الى الفجوة القائمة بين « الثقافتين » ــ على حد تعبيرس . ب سنو C. P. Snow ، الثقافة العلمية التى تشمل التكنولوجيا ، وثقافة الانسانيات (٢) كماأنه يرجع أيضاً الى ان اهتمام الانسان بمجريات الامور فى المجتمع العالمى الشامل ، قد جاء على حسـاب رباط الدم الذى يربطـه بأفراد اسرته القريبة ، ووشـائج القربى التى تربطه بذويه فى بيئته اللصيقة . ولعل أبرز النظريات فى وسائل الاتصـال التى جـاءت معبرة عن هذا المـوقف المتناقض ، والتى هى وليدة اكتساح التكنولوجيا للمحتوى الانسـانى ، هى آراء المفكـر الكندى المعاصر مارشال ماكلوهان Marshall Macluhan اذ يقول ماكلوهان ان وسيلة التوصيل هى فى حدذاتها الرسالة (The Medium is the Message) ، أما المحتوى فلا قيمة له أو دلالة . ــ وماكلوهان يؤسس نظريته على أن الانسان فى عصور الامية الاولى ــ وقبل اختراع الكتابة ــ كان يعتمد على مجمل حواسه البصرية والسمعية للحصول على المعلومات ، فلما جاءت الكتابـة وتلتها الطباعة أكدت الكلمة المكتوبة اعتماد الانسان على جانب الرؤيـة ، نظراً لاعتماده على القـراءة بالبصر ،واهملت حاسـة السـمع . ولكن مع التطور التكنولوجى الحديث عاد الانسـان ــ من حيث وسـائل الاتصـال ــ الى الاعتماد على مجمل حواسه . وجاءت الاختراعات المختلفة كالتليفون والراديو والتلفزيون والسينما وما اليهـا مؤكدة الجانب السمعى الى جانب الرؤية . وماكلوهان يرى هذه الوسائل امتداداً خارجياً لجهاز الانسان العصبى . ورغم الشهرة التى حظى بها ماكلوهان فى السنوات الخمس الأخيرة الا أن نظريته تلقى اعتراضـاً شـديداً من عدد من المفكرين وعلى رأسهم ربيكا وست Rebecca West التى نددت به تنديداً كبيراً فى محاضرة مشهورة أمام رابطة الأدب الانجليزى English Association فى يوليو عام ١٩٦٩ (٣) ، وأساس الاعتراض الغاء ماكلوهان للمحتوى الحضارى والانسـانى للرسـالة التى تحملها وسائل الاتصال هذه . بيد أن هناك جانباً ايجابياً فى نظرية ماكلوهان وهو اعتقاده أن الكرة الأرضية أصبحت بفضل هذا التقدم التكنولوجى فى وسـائل الاتصال ــ اشـبه « بالقرية العالمية Global Village » ، بمعنى أن العالم يسـوده الآن ما كان يسـود مجتمع القرية من ترابط بين أوصاله من حيث المسـافات الزمنية والمكانية ،ومن حيث اهتمام الناس بمشكلاته ككل .

هذا الاحساس بما يمكن أن يسمى « عالمية الانتماء » قد أضاف تناقضاً جديداً لتناقضات العصر الذى شـهد ــ فى نفس الوقت ــ حربين عالميتين ، وظهور المبادىء الشمولية الدولية التى تحل نفسـها محل الأديان . أما عن الحروب العالمية فقد ساعد فى اندلاعها وانتشارها وشدة

---

(٢) انظر مقالتى « الثقافتان بين س . ب سنو ومعارضيه . عالم الفكر المجلد الثاني العدد الرابع .

(٣) Rebecca West, **Macluhan and the Future of Literature.** Presidential Address of the English Association 1969.

جبروتهــا نفس التقدم التكنولوچى الذى دعــم وسائل الاتصال . ويذكر على ســبيل المثال عن الحرب العالمية الاولى أن شهراً واحداً فقط مضى بين مصرع ولي عهد النمسا الذى كان الشرارة الاولى للحرب ، وبين اشتباك الدول الاوربية كلها فى هذه المعمعة . واصــبحت الطــائرة ــ مطية الانتقال الذلول ــ اداة حرب مروعة التدمير فى كلا الحربين . ولم تعد المعارك مقصورة على ميادين قتال يخوضها العسكريون ، وانما أصبح الدمار شاملاً للمدنيين البعيدين عن أرض المعركة . طلقة رصاص من فوهة مســدس شاب من قوميى البوسنة على رأس الأمير النمسوى ، قتلت عشرة ملايين من البشر من اقطــار الأرض فى الحــرب العالمية الاولى ، وقنبلة ذرية واحدة القيت على هيروشــيما كانت كفيلة بانهاء الحــرب العالميــة الثانية لصالح الحلفاء . وارتعاشة خفيفة فى الخط الساخن الذى يربط واشــنطن بموسكو كفيلة باثارة وكالات الأنباء فى العالم على مدى شهور . فاذا قلبنا الاتجاه الذى نسميه « عالمية الانتماء » على وجهه الآخر وجدنا له صيغاً مختلفة . فاذا كان القرن التاسع عشر قد شهد ظهور الدعوات القومية فى اوربا ، وتفتت الخلافــة العثمانية فى الشرق الأوسط ، فان القرن العشرين قد شــهد المناداة بمبادىء تتخطى الحواجز الاقليمية وتهدف الى عالمية التطبيق ، وهى بهذا تدعى لنفسها مكانة الأديان

وقد نتج عن هذا الشد والجذب فى المضمار الدولى أن ضاقت الفجوات الثقافية بين الامم ، وتداخلت الحضــارات بعضها فى البعض مؤثرة ومستفيدة ، وتواكب الفكر بأنواعه فى شتى بقاع الارض ، واصبحت العزلة فى الجزيرة النائية التى داعبت خيال الحالمين ضرباً من المســتحيل . والتمس الناس الوسائل ــ نتيجة لذلك ــ الى كسر الحاجز اللغوى الذى يعزل قوماً عن قوم ، واتخذ ذلك سبلاً متعددة .

كان لهذه القضايا التى أسلفنا الحديث عنها انعكاســها المباشر فى الأدب الذى انتجه العصر ، وخاصة فى الشعر . يقول ت . س اليوت :

« ان الشعر ــ فى حضارتنا المعاصرة ــ لا بد أن يكون صعباً ، فهى حضارة معقدة تضم أشتاتاً متناثرة ، وعندما يقع هذا التعقيد والتشتت على احســاس الشــاعر المرهف ، لا بد أن يأتى شعره متراكباً يعبر بالكناية ، حاشداً للمعانى الشاملة فى لغة هى بطبيعتها قاصرة » .

● ● ●

ــ ٢ ــ

فى كتابه « المــلاك الضرورى : مقــالات فى الحقيقة والتخيل » (٤) يتناول الشاعر الأمريكى ولاس ستيفنس Wallace Stevens ــ العلاقــة بين الواقع ، وقدرة الشاعر الخيالية ــ . كان الانســان فيما مضى مهيأ لتقبــل الاســتعارات والكنايات التى يتخذها قدامى الكتــاب أمثــال افلاطون رغم ادراكه لبعد هذه الاســتعارات عن الواقع ، فحين شبه افلاطون الروح بعربة ذات جوادين أحدهما أصيل والآخر ليس كذلك ، لم يكن فى ذلك التشبيه ما يضير بالنسبة لأفلاطون

(٤) Wallace Stevens The Necessary Angel : Essays on Reality and Imagination.

ومعاصريه ، أما الآن فلسنا على استعداد لقبول مثل هذا التشبيه الذى فقد حيويته بالنسبة الينا . ويعود السبب فى ذلك – فى رأى ستيفنس – لتعاظم ضغط الواقع على مرونتنا الابداعية . الحياة اليومية تفرض علينا موقفاً سلبياً ازاء جمحات الخيال . يقول ستيفنس :

« لقد حرمنا الأشياء العظيمة ، واصبحنا نعيش فى نطاق ضيق من الميثولوجية المحلية ، سياسية ، واقتصادية ، وشعرية تفرض علينا تناقضاتها . ويصاحب هذا انعدام السلطة التى يمكن الرجوع اليها اللهم الا سلطان القهر الفعلى والمحتمل ...

كذلك كان لانتشار التعليم اثره فى مد سطوة الواقع : فأتيح لكل انسان ان يأخذ بطرف من التاريخ ، والفلسفة والأدب ، واتسعت دائرة الطبقة المتوسطة بما عرف عنها من تفضيل للأشياء الملموسة ، وتغلغت الأفكار الليبرالية فى نفوس العامة – أصبحت كل هذه مظاهر عادية للحياة اليومية . طريقتنا فى الحياة والعمل ألقت بنا فى أحضان الواقع .... أصبح الانسان يعيش فى مجموعات فى مستوطنات اسكانية وليس السبب فى ذلك ازدياد التعداد فحسب . فالمرء يستلقى على السرير فى أمريكا ويدير المذياع فيسمع القاهرة . وهكذا لقد ضاقت الشقة . نحن نأتنس بقوم لم يسبق لنا رؤيتهم قط ، وهم يأتنسون بنا .... »

ويستطرد ولاس ستيفنس Wallace Stevens قائلاً :

« على أن ما عنيته بضغط الواقع ، هو أن تؤثر فينا الأحداث الخارجية بدرجة تنتفى معها أى قدرة على التأمل . وينبغى أن نأخذ فى الحسبان عند تقرير هذا أن ثمة جيلاً بأكمله يعانى من ذلك ، وان العالم بأسره قد دخل فى حرب ، وأن ندرك خطر ذلك بالنسبة للخيال البشرى ... منذ سنين تركزت مشاعر العالم حول أحداث جعلت وتيرة الحياة كأنما البشر يتحركون فى فترات هدوء تتخلل الأنواء الهوج . انقطاع الصلة بيننا وبين الماضى وزواله أوحى بزوال المستقبل أيضاً . وقليل من معتقداتنا ما صدق .. والحرب الآن ما هى الا مظهر جزئى لحالة عراك شاملة . لم تكن حروب نابليون بذات تأثير على الكتاب والشعراء الذين عاصروها . ولعل ضعف ادراكهم يشبه ضعف ادراكنا للانفجارات المبهمة لتى تحدث داخل الصين ... أما نحن الآن فاننا نجابه مجموعة من الأحداث لا نستطيع تهدئة أثرها على العقل فحسب ، وانما هى تستثيرنا الى العنف ، والى الالتفات المباشر لما هو واقع حولنا ، وقد تجتاح حياتنا كلها .. وهذه الأحداث تتتابع فى كثرة وسرعة بحيث تمتلك وجودنا كله . وهذا ما عنيته حين تحدثت عن ضغط الواقع ، وهو ضغط عقيم ومستمر سيؤدى حتماً الى نهاية حقبة فى تاريخ الخيال البشرى وبداية حقبة جديدة . ومن خصائص الخيال أنه دائماً على شفا عهد جديد ، لا لأن هناك خيالاً جديداً ، ولكن لأن هناك حقيقة أو واقعاً جديداً (٥) » .

حصيلة هذه الفقرات من كتابات ولاس ستيفنس Wallace Stevens الرئيسية فى النقد لا تؤدى الى القول – كما زعم البعض – بأن ستيفنس كان شاعراً جمالياً متنصلاً من الواقع ، مستغرقاً فى الصياغة اللفظية ، والتراكيب الملغزة . وانما الأمر كما يبدو أن الواقع يفرض

---

(٥) انظر كتاب : Scully S. Modern Poetics, pp. 134-7.

نفسه على قدرات الشاعر فيفصله عن ماضيه ومستقبله فى غمرة الأحداث المعاصرة التى تستحوذ عليه، وتشكل رؤياه . وفى شعر ولاس ستيفنس ما يشير الى أن ادراك الواقع يكون أوضح لدى الرجل الذى فَرَّغ عقله من آثار الماضى وأحلام المستقبل ، ليتقبل اللحظة الواقعة كما هى دون رتوش ، دون اضافات من خبرات الأجيال السابقة وميثولوچياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقبلية قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات . خذ مثلاً هذه القصيدة :

ادراك الرجل ذى اليد الصناع (٦)

انطلاقات المرء العظمى ، وحمامات الأحد
وزغاريد المرء فى زفاف الروح
تحدث كما تحدث . اذن فالسحب الزرقاوية
حدثت فوق البيت الخالى ، وأوراق
الزهـور لهـا صليل الذهـب
كأنما هناك من يسكنه . فيض من البياض
تفجر من السحب . كذا رمت الرياح
بقوتها الملتفة حـول السـماء

• • •

هل لك أن تقول ان طائر الزُرّق قد ينقض
فجأة نحو الأرض ؟ انها قرص ، الأشعة
حول الشمس ، القرص يحيا بعد الاسطورة .
عين النار فى السحب تحيا بعد الآلهة .
أن نتخيل حمامة ذات عين حريرية
وأشجار الصنوبر كأنها أبواق ، هذا قد يحدث .
وجزيرة صغيرة تعج بالأوز والنجوم :
لعل الرجل الجاهل هو وحده
الذى يتاح له أن يقرن الحياة بالحياة
أى بالحس ، بالقرينة اللؤلؤية ، الحياة
التى تتدفق حتى فى البرونز القارس .

فالرجل ذو اليد الصناع ، هو الرجل الذى يعتمد على مهارته اليدوية ، والذى ليسـت به حاجة الى الفهم العقلى أو الميتافيزيقى لما يجرى حوله أو ما يراه من أحداث . ادراك هذا الرجل لما حوله من أشياء نابع من احساس مباشر وخبرة وثيقة بها ، فهو ادراك حيوى حسى نابض ، وليس عقلياً مجرداً مستمداً من نظم فكرية لا تعتمد على الخبرة المباشرة . وهذا معناه أنه « يقرن الحياة بالحياة » ، بمعنى أنـه يزاوج بين المدركات فى الخارج ، وبين احساسـه الدافق بها ، وهـو إحساس صارخ ، مثل « الحياة التى تدفق حتى فى البرونز القـارس » . فى نظر سـتيفنس هذا

---

(٦) "The Sense of the Sleight-of-Hand Man"

الاحساس المباشر ، أو قل هذه الخبرة المباشرةالتى لا تفتذى بنظم عقليـة مجردة ، تؤدى الى معرفة الحقيقة بما هى واقعة . فالصـدق عندستيفنس هـو ما هو واقـع كائن ، وليس أمرا مجرداً ذا وجود عقلى فقط . فقرص الشمس هو قرص ، له وجود طبيعى فى السماء ، أمر ملموس يُدرك بالنظـر الحسى . ومن الخطأ أن نتخيل الشـمس كنهاً ميتافيزيقياً ، وأن نحيك حولها الأساطير ، وأن نضفى عليهـا الالوهيـة . هذهالأوهام الخيالية ستتداعى مع الزمن لأنها امور غير ملموسة وليس لها وجود حسى ، ويبقى قرص الشـمس ، ذو الوجـود الطبيعى ، له صـفة الديمومة ، بما هو واقع .

ستيفنس اذن يلغى كل ما هو ميتافيزيقى ،وينكر المجردات ، ويؤكد فى شـعره أنه لا يمكن التثبت الا من الواقـع الحاضر ، لأننـا لا نملكالوسيلة لادراك غيره . هذا هو محتوى قصيدته التالية :

مـوت جنـدى (٧)

تتقلص الحياة ، ويحين الحين
كأنما هو فصـل الخريف
ويسـقط الجنـدى
انه ليس شخصية تقام له ليال ثلاث
ويفرض فراقـه
ويطلب له الموكب الجنائزى
الموت مطلق ، ودون تذكار
كأنما هـو الخريف
حين تتوقف الريح ،
حين تتوقف الريح ، وعبر السماء
تجرى السحب ، رغم ذلك
فى اتجاهها .

الموت هنا حقيقة فى ذاتها ، ليس له المعنىالدينى كالانتقال من حياة دنيا الى حياة اخرى ؛ وليس له المعنى الأخـلاقى الذى قد يتضمنالتضحية أو الفداء ، ولا يلفه الوقار والخشوع الذى يقرنه به النـاس عندما يقيمون الجنائز ،وانما هو حادث وقع للجندى ــ هو تغير طبيعى مثل تغير الفصول حين قدوم الخريف ، وهـوحادث جزئى من جملة أحداث جزئية مثل توقف الريح الذى لا يمنع السحب ــ مع ذلك ــ منالسريان فى اتجاههـا . . « الموت مطلق ــ دون تذكار » حادث اللحظـة الحاضرة ، لا يرتبـطبالماضى ، ولا أثر له على المستقبل . وهو فى ذلك ــ مثل قرص الشمس فى القصـيدة السابقة ـ القيمة الواقعة ، معناه فى حـد ذاته ، وليس فى دلالة رمزية مجردة خارجة عن كنهه .

لعل من أهم قصائد ولاس ستيفنس Wallace Stevens التى أجمل فيها اتجاهه الفلسفى هى قصيدة **صبيحة الأحـد** Sunday Morning وهىطويلة مكونة من ثمانى مقطوعات . تقترن صبيحة

(٧) "The Death of a Soldier"

الأحد فى ذهن عامة الناس بالذهاب الى الكنيسةوأداء الفروض الدينية التى هى واجب ينوه عن ولائهم الميتافيزيقى من جهة ، ويربطهم بالماضىوبالتقليد المسيحى من جهة اخرى . غير أن ستيفنس Stevens يفاجئنا فى مطلع القصيدةبصورة لسيدة قد خرجت لتوها من غرفة النوم لتستلقى فى استرخاء على كرسى ممدد فى الشمسلتتناول طعام الافطار من قهوة وبرتقال ، وقد انغمست فى حاضرها بكل احساسها بحيث أنالماضى وما يحوط به من قداسة اندثر تدريجياً وأصبح مواتاً :

الاسترخاء فى ردائها المنزلى ، وافطار
متأخر من القهوة والبرتقال فى كرسى مشمس ،
وحرية الببغاء الخضراء
مرتسمة على البساط ، يتقشع معها
الصمت المقدس للتضحية التليدة .

ومن طبيعة الامور أن تسائل السيدة نفسهاصبيحة الأحد عما يلزمها بتقديس الموتى ــ وقد أصبح المسيح فى خبر كان . وتسأل :

ما قيمة الالوهية اذا كانت لا تأتى
الا مع الأشباح الصامتة وفى الأحلام ؟
اليس الأجدى أن تجد الراحة فى الشمس ،
وفى لاذع الفاكهة ، والأجنحة الناصعة الخضراء
أو فى بلسم الأرض وجمالها
أشياء ممتعة كالأفكار السماوية ؟
لا بد أن تحيا الالوهية فينا
عواطف المطر ، وخلجات الثليج المتساقط ،
وأسى الوحدة ، أو التهليل
المنفرج لأزاهير الغابة ، واعصار
المشاعر فى الطرق المبتلة ليالى الخريف ،
المباهج والآلام فى ذكرى
شجيرة الصيف ، وغصن الشتاء .
تلك هى الخطط المرصودة لروحها .

هى لا ترى قداسة فى الايمان بالله المنزه عن كل شىء ، المجرد من الصفات المادية ، والذى يأتى ذكره فى لحظات التأمل الخالصة،والاستغراق الروحى . وانما الدين بالنسبة اليها ــ وهى فى هذا تمثل وجهة نظر ستيفنس نفسه ــ هوالايمان بالمدركات الحسية ، لأن هذه الملموسات هى التى تمثل الحقيقة الفعلية ، فى الذوق ،والنظر ، والاحساس المادى بدفء الشمس ، وتقلبات الطبيعة ، وازدهار الغابة . وتمضىالسيدة فى محاولتها استكناه الأديان السابقة فتمر بالميثولوجيا اليونانية القديمة ، رافضة اسطورةكبير الآلهة زيوس ، رغم ما قرن به عند اليونان

القدامى من صفات تكاد تكون انسانية . ثم هى تتساءل عن حقيقة الفناء ما هو ؟ وعن الحياة الاخرى أهى استمرار دائم ؟ .

ألا يحدث تغير الموت فى الجنة ؟
الا تسقط الفاكهة الناضجة ، أم تظل الشجيرات
تحمل أثقالها فى تلك السموات السفلى
دون تغير ، رغم انها تشبه أرضنا الزائلة
بأنهار مثل انهارنا تنتهى فى بحار
لا تجدها ، وشطآن متراجعة ...

● ● ●

انها تسمع ، فوق تلك المياه التى لا تخر ،
صوتاً يصيح « القبر فى فلسطين
ليس قوسا تتراخى تحته الأرواح .
انه قبر يسوع ، حيث دفن » .
نحن نعيش فى سديم قديم من الشمس
أو موئل قديم من النهار والليل
فى عزلة الجزيرة ، منطلقين أحراراً .
من ذلك المحيط المتسع لا مهرب .
الغزلان ترتع فوق جبالنا ، والحمام
يهدل من حولنا فى صيحات تلقائية ،
والتوت الحلو ينضج فى البرارى ،
وفى عزلة السماء ، فى المساء
أسراب الحمائم الهائمة تهدل
فى غموض بينما تخفق
منحدرةً الى الظلام ، أجنحتها المبسوطة .

هى أولاً تنكر فكرة الأزلية ، لأنها لا تخضع لمنطق العقل ، وتدلل على هذا بالتساؤل عن طبيعة الجنة ، وكيف يكون النضج دائماً فيها ، مع أن النضج آية انتهاء عمر الفاكهة وسقوطها . وبعد فقرات مطولة يكرر فيها ستيفنس ما ذكره ضارباً مختلف الأمثلة ينهى القصيدة بهذه الصيحة التى تسمعها السيدة باذن العقل . ومؤداها أن المسيح ليس الهاً ، وأن فكرة صلبه وارتقائه الى السماء اسطورة لا تمت للواقع ، وأن قبره فى فلسطين ما هو الا مكان دفن فيه رجل .

ويؤكد ستيفنس مرة اخرى القيمة المادية للحظة الواقعة ، وتجزئة الوجود زمانياً ومكانياً . فهو لا يرى اتصالاً بين لحظات الزمن ، يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولا يرى العالم على انه متناسق الأطراف ، وانما هو كتلة سديمية انفصلت عشوائياً من الشمس ، ويشبه الأرض

وسط الفضاء ، بأنها جزيرة يحيط بها محيط متسع ، وهى محصورة فيه . ومجرى الأحداث . ممثلاً فى الغزلان الراتعة ، والحمائم السارية ليس نسقاً مطرداً ، وانما هو اضطراب لا هدف له .

● ● ●

بعد هذا العرض السريع لمجمل آراء ولاس ستيفنس كما وردت فى كتابه ((**الملاك الضرورى**)) ولبعض قصائده ، يصبح من نافلة القول أن نشير الى أن ستيفنس هو ابن للعصر ، يعبر شعره بشكل ايجابى واضح عن الدعوة المادية التى نحت اليها الاتجاهات التى أشرنا اليها فى صدر هذا البحث ، كما ينطوى شعره على رفض للمسلمات الروحية التى دعت اليها الأديان .

ـ ٣ ـ

اذا كان ولاس ستيفنس قد وقف موقفاً ايجابياً من فلسفات العصر المادية ، فان ت.س اليوت T. S. Eliot ـ على النقيض من ذلك ـ رفض هذه الفلسفات رفضاً باتاً ، واعتصم بحبل الكاثوليكية ، وهو مذهب يتخذ موقفاً مغالياً من هذه الفلسفات . وقد أوضح اليوت موقفه هذا صراحة حين أعلن بناء على توجيه استاذه ارفنج بابيت Irving Babbitt انه « كلاسيكى فى الأدب ، ملكى فى السياسة ، وكاثوليكى فى الدين » . وذهب اليوت الى حد الدعوة بأن يعاد النظر فى أمر الثقافة الاوربية بوجه عام بحيث تثبت دعائمها على اسس كاثوليكية مسيحية (أنظر كتابه : **مذكرات نحو تعريف الثقافة :** Notes Towards the Definition of Culture
على أن اليوت لم يأخذ الكاثوليكية بمعناها الضيق الذى يؤكد جانب الطقوس والشعائر ، وانما أفاد من هذا المذهب من حيث دعوته الى تجاوز الحواجز القومية فى سبيل خلق مجتمع انسانى دينى مترابط ، ومن حيث اهتمامه بنقاء الروح ومسراها فى العالم الاخروى . ومن هنا كانت محاولات اليوت لخلق لغة جديدة للشعر تجتاز الحواجز الاقليمية من ناحية ، وتحاول أن تذلل العقبات فى سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التى يحاول الشاعر تقصيها .

ورغم أن اليوت أعلن اعتناقه للكاثوليكية رسمياً عام ١٩٢٧ الا أن شعره السابق لذلك التاريخ ـ وأهمه قصيدة **الأرض الموات** **The Waste Land** يعتبر الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية ، وانغمار فى الزمن ، وبحث عن الكسب ، على حساب القيم الروحية ، والمبادىء والتضحيات السامية .

وقد أثارت قصيدة **الأرض الموات** **The Waste Land** منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من التعليقات والتساؤلات ، وأدلى فيها كل ناقد بدلوه . ومن طريف ما يذكر تعليق اليوت نفسه على هذه القصيدة خلال احدى محاضراته بالولايات المتحدة ، قال :

« أزجى مختلف النقاد الىّ الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ، واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعى . أما بالنسبة الىّ فانها لم تعدُ أن تكون تسرية لشعور شخصى ـ غير ذى أهمية بالمرة ـ بعدم الرضا عن الحياة ، ان هى الا قطعة من الململة المنظومة » .

قد تكون هذه قولة متواضعة من رجل جلس على قمة المجد الشعرى ، ولكنها تنبىء عن حقيقة هامة فى موقف اليوت ، اذ ندرك من هذا التعليق ـ على خلاف ما شاع من أنه يؤمن بالقيمة الموضوعية (اللاشخصية) للأدب Impersonal Theory ـ أن فلسفة اليوت ونظرته الاجتماعية

نابعان من مصدر الوجدان والخبرة الشخصية . والرجـوع الى خطابات اليـوت المعاصرة لكتابة القصيدة ، والتى نشر بعضها فى مقدمـة الطبعة المصورة لمخطوطة **الأرض الموات** ، يؤدى بنا الى الاعتقاد أن ظروف اليوت الخاصة كانت مهيئة لكتابة مثل هذه القصيدة . والوقت قد حان فى رأينا لاعادة النظر فى هذه القصـيدة وغيرها من شعره ، على ضوء ما تكشف من حياته الخاصة ، بعد وفاته عام ١٩٦٥ (٨) ، لا سيما بعد أن اتضح من دراسة المخطوطة أن عزرا باوند Ezra Pound كان له دور أكبر مما نتصور فى اعداد القصيدة فى صـورتها الحاليـة ، وأنه حذف أجزاء كبيرة من النص الأصلى ، واعمل قلمه فيما تبقى بالتعديل والتنقيح ، مما دعا اليوت الى اهداء القصيدة اليه واصفاً اياه بأنه « الصناع الأعظم » . كذلك كان لزوج اليـوت الاولى « ڤيڤيان » توجيهات فيما يتعلق بانتقاء الألفاظ ، والمزاج العام لبعض أجزاء القصيدة كما يبدو من الهوامش التى ظهرت بخط يدها فى المخطوطة (٩) .

ومن أهم ما ينبغى التنبيه اليه بالنسـبة لاليوت أنه شاعر نشـأ فى الولايات المتحدة ، ثم هجرها ـ رغم اعتراض أبويه وحرمان ذريته من ميراث العائلة ـ الى اوروبا حيث درس قليلاً فى السوربون ثم اسـتوطن انجلترا . فهو بهذا قد اجتث جذوره من مجتمعه واسرته ليعيش نبتاً غريباً فى بيئة اخرى . ولعل هذه كانت ولا تزال ـ ظاهرة عامة بين ادباء الغرب ، اذ نجد عزرا باوند نفسه ـ الأمريكى الأصـل ـ يهاجر الى اوروبا متنقلاً بين بلادها ومستقراً فى النهاية ـ بعد فترة احتجاز طويلة فى مسـتشفى عقلى بأمريكا ـ فى ايطاليا حيث توفى فى نوفمبر سنة ١٩٧٢ . ونرى جيمس جويس هاجراً دبلن فى ايرلندا ليعيش فترة فى فرنسـا ، ثم ليعمل بالتدريس فى تريسـته ، وجوزيف كونراد البولندى الأصـل ، الانجليزى بالاستيطان يجوب آفاق البحار على ظهور السفن . وقد ازدادت هذه الظاهرة وضوحاً وتأكيداً على مر الزمن ، واصبحت الهجرة متبادلة بين جانبى الأطلنطى فحينما يسـتوطن انجلترا الشـاعر الأمريكى روبرت لاويل Robert Lowell يهاجر الشـاعر الانجليزى أودن Auden الى الـولايات المتحدة منذ عـام ١٩٣٩ حتى ١٩٧١ ليعود مرة اخـرى الى انجلتـرا ويقيم فى اكسـفورد وهلم جـرا ...

هجرة اليوت هذه زادت من احساسه بما سميناه « عالميـة الانتماء » من ناحية ، ولكنهـا اكدت أيضاً شعوره بالمأساة الذى يأتى من انفصام المـرء عن جذوره فى الاسرة ، وفى البيئـة ، وفى التقليد الفكـرى والاجتماعى . نلتقى فى مطلـع قصيدة **الأرض الموات** بجمهرة غير متناسـقة ولا مترابطـة من رواد منتجع صـيفى فى ميونيـخ ، يتحدثون لغات مختلفة ، وتصطدم عباراتهم بعضهـا بالبعض ، وينعدم الشعور بالأمن لديهم ، وتسودهم رغبة فى الاستخفاء والنسـيان . وهم فى ذلك يمثلون حال المجتمع فى هذا العصر ، مجتمع أعمته الخطيئة عن القيم الروحية ، وعن التضحية التى كانت سمة مميزة لعصور المسـيحية الزاهرة . الناس الآن يلجأون الى العرافة مدام سيزوستريس Sosostris بدلاً من الكاهن ، ويتلقون منها النصح بما يخالف معنى الخلاص فى المسيحية ، فهى قد قصرت عن فهـم معنى « التعميد » ، فتنصـح المسترشد بها بأن « يتجنب الموت غرقاً » ، كما أنها لا ترى « الرجل المشنوق » ـ وهى اشارة رمزية من اليـوت الى عدم ادراكها « المسـيح المصلوب » .

---

(٨) انظر مثلا كتاب : Sencourt, T. S. Eliot, A Memoir, London 1971.

(٩) T. S. Eliot: **The Waste Land; a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound**/Edited by Valerie Eliot. Faber, 1971.

وقد اقتبس اليوت أساساً لقصيدته أسطورة « الأرض الموات » كما وردت فى كتاب جسى وستون Jessie Weston المسمى « **من الطقوس الى الرومانس** **From Ritual to Romance** » كجزء من مجموعة أساطير تعود الى العصور الوسطى تدور حول الكأس Grail المفتقد الذى زعم أن بعض دم المسيح اودع فيه بعد صلبه . ومجمل هذه الاسطورة ــ وهى أيضاً من أساطير الخصب والنماء ــ أن احد الملوك انفورتاس Anfortas قد ارتكب الفاحشة، فكتب عليه العقم ، وعلى أرضه أن تصبح مواتاً ، حتى يأتى الفارس پرسيڤال Percival فيقوم برحلة شاقة الى أعلى الجبل حيث الكنيسة التى تؤدى فيها حفلة « التعميد » والتى من شأنها أن تزيل الخطيئة وتكفر عنها . هذا هو منطلق القصيدة ، ولكن اليوت يدور بنا فى جولات تأخذنا من الحضارة المسيحية ومن دانتى Dante رافع لوائها فى العصر الوسيط ، الى الحضارة اليونانية القديمة ، الى حضارات الشرق القديمة ممثلة فى البوذية وديانات الهند القديمة ، الى شكسبير عصر النهضة والمسرحيين الاليزابيثيين ، الى الشعراء الرمزيين الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر أمثال بودلير ، وڤرلين ــ هذا عدا ماتضمه القصيدة من اشارات مختلفة اخرى الى القديس اوجسطين ، والحضارة المصرية القديمة وغير ذلك ، وما يدل تركيبها السيمفونى عليه من تأثر بالأشكال الموسيقية ، وخاصة بموسيقى ستراڤنسكى Stravinsky الذى كان لمعزوفته **قدسية الربيع** Sacre du Printemps الأثر الأول فى الايحاء لاليوت بكتابة القصيدة (١٠) .

ويمضى بنا اليوت خلال القصيدة مستعرضاً انماط الخطيئة وأشكالها على مر العصور ، وفى مختلف طبقات المجتمع . ففى القسم الثانى من القصيدة نلتقى بسيدة الطبقة الراقية العصبية التى تمارس الجنس كنوع من الترويح ، وكجزء من الروتين اليومى ، ثم ننزل بعد ذلك الى البار العمومى حيث نستمع لحديث امرأتين من العامة ، تناولت احداهما حبوب الاجهاض ، مما كان له الأثر على قدراتها الجسمية ، وهى تنتظر زوجها العائد من الحرب ، وتخشى ما سيكون لمظهرها المتداعى من أثر على حياتهما . وتسأل احدى المرأتين سؤالاً ذا مغزى « لم الزواج ان لم يكن هناك رغبة فى الانجاب ؟ » . وفى القسم الثالث نرى الزوجة مسز پورتر Mrs.Porter ، تمارس الجنس تبذلاً ، والضاربة على الآلة الكاتبة التى تتخذه بشكل آلى دون أن ترى فى ذلك ما يعيب ، ويصل الأمر الى أقصاه عندما نرى الجنس يمارس كوسيلة للكسب . عندما تصل القصيدة الى هذه الذروة القصوى يفاجأ القارىء باقتباس من **اعترافات** اوجسطين

« ثم أتيت من بعد الى قرطاجنة » .

ويأتى هذا الاقتباس من سياق يتحدث فيه اوجسطين عن فورات شبابه الذى خلفه من ورائه ليهتدى بنور الايمان . وكأنما اليوت يشير بهذا الاقتباس الى أن الهداية ممكنة رغم تردى المرء فى أقصى مهاوى الرذيلة . وقد سمى اليوت هذا القسم « موعظة النار » قياساً على الموعظة التى وجهها بوذا الى أتباعه وتحمل هذا الاسم . والنار هنا رمز مزدوج للرغبة الجامحة ، والتطهر منها فى نفس الوقت .

يلى ذلك القسم الرابع المسمى « الموت غرقاً » والذى يدعو فيه اليوت الى أن نأخذ العبرة من البحار الفينيقى الغريق فليباس Phlebas الذى ترك حياة فانية فى السعى وراء الكسب المادى الى حياة تطهرية خالدة .

---

(١٠) **انظر سنكورت ص ٨٤** See Sencourt, **Ibid**, p. 84.

وفى القسم الخامس والأخير بعنوان « ماقاله الرعد » يصف اليوت رحلة المشقة الى أعلى الجبل التى يمتزج فيها وصف رحلة پرسيڤال البطل المنقذ فى الاسطورة ، بوصف رحلة المسيح المنقذ حاملاً صليبه الى أعلى جبل كلڤارى حيث ينفذ الصلب الذى يحمل معنى الخلاص فى المسيحية . والناس فى هذه الرحلة ظمأى الى الماء الذى هو رمز التطهر . والرعد ارهاص بالمطر ، ونزول المطر يبرأ من الخطايا ، ولكن دون ذلك أهوال . ويلخص اليوت السبيل الى اجتيازها فى ثلاث ، وهى مواد مأخوذة من الأوپانيشاد الهندية : أعط ، تعاطف ، اكبح : عطاء هو بذل النفس الى النهاية ، وتعاطف هو خروج النفس من سجن الأثرة الى الايثار ، وكبح هو ضبط للنفس عن الرغبات الدنيوية . اذا تحقق هذا فانه سيكفل « السلام الذى يفوق التصور » .

رغم ما ذكره اليوت عن قصيدة **الأرض الموات** من أن مصدر الهامها شخصى ، ورغم ما بدانا نعرفه من حقائق عن حياة اليوت الخاصة مما كان له اثر على تكوين القصيدة ، الا أن مضمونها الدينى ، وبناءها القائم على قاعدة من حضارات مختلفة ، واسلوبها المسرحى فى التعبير ـ كل ذلك قد غلف العامل الشخصى فى غلاف سميك واراه عن النظر دون أن يقلل من شأنه ، واعطى للقصيدة دلالة عامة ، وأهمية بالنسبة للعصر بأكمله .

موقف اليوت هو موقف الرفض للفلسفات المادية التى قدمها العصر ، والحل فى رأيه هو الرجوع الى الدين ، وهو حل مارسه شخصياً باعتناق الكاثوليكية ، وظل ينادى به من خلال شعره الذى كتبه بعد **الأرض الموات** ، فى قصيدة **أربعاء الرماد** ، **والرباعيات** ، وكذلك فى مسرحياته وعلى راسها **اغتيال فى الكاتدرائية** .

ـ ٤ ـ

لسنا هنا بصدد عرض لعمالقة العصر من الشعراء ، والا لتناولنا بالتفصيل جهابذة مثل عزرا پاوند ، ووب . ياتس (١١) وروبرت جراڤز ، وادوين ميور وغيرهم . ولكننا نعرض لاتجاهات رئيسية مختارين النماذج الدالة على هذه الاتجاهات من بين المعاصرين من الشعراء . وقد رأينا أن ولاس ستيفنس يمثل الاتجاه المنحاز لفلسفات العصر المادية ، و ت . س اليوت يمثل الاتجاه المناهض لها . ونقدم الآن نموذجاً ثالثاً يمضى بنا الى الجيل التالى لاليوت وستيفنس وهو الشاعر المعاصر و . ب اودن W. H. Auden . فقد بدأ اودن حياته الشعرية فى أواخر العشرينات وخلال الثلاثينات من هذا القرن شاعراً ملتزماً وكانت آراؤه مزيجاً فريداً من الماركسية ومن آراء فرويد ، وكانت طبيعة هذه المرحلة الزمنية مواتية لاعتناق هذه الآراء ، فقد كانت اوروبا تعانى انهياراً اقتصادياً شديداً خلال الثلاثينات من جراء الحرب العالمية الاولى . وقد مهد هذا الانهيار The Depression الى نشوب الحرب العالمية الثانية . وكان مبدأ الماركسية حديث عهد فى التطبيق ، فأغرى الكثير من الشباب المفكر باعتناقه على أنه السبيل المخلص من متاعب العصر . ورغم ما يقال من أن ماركسية اودن فى هذه المرحلة الاولى لم تكن مطابقة تماماً لما ينادى به الشيوعيون ، الا أنه من الواضح أن تأثر اودن بها لم يكن مجرد استهواء . وقد نصب اودن وصحبه (سپندر وماكنيس وداى لويس) أنفسهم دعاة سلام واصلاح ، واشتركوا بالفعل فى الحرب الاسبانية الأهلية كحملة لنقالات المرضى تعبيراً عن عدم رضاهم عن الحرب . فاذا قرأنا

(١١) افرد له مقال خاص فى باب « ادباء وفنانون » من هذا العدد .

شعر اودن الذى كتبه فى هذه الفترة وجدناهشعراً سياسياً اجتماعياً يعبر عن اتجاه معين يصور فيه انجلترا على انها اسرة تعانى منالعصاب ، وقد وخطها نظام اقتصادى عتيق ، وهى ماكادت تنتهى من حرب عالمية ، الا لتدخلفى حرب عالمية اخرى ، شاع فى أرجائها الجوع والبطالة ، وحاق بالناس فيها نذير الموت من كلمكان . ولا يقصر اودن تناوله للمشكلة على اطار الجزر البريطانية وحسب . وانما عمقت أسفارهالى ايسلندا ، والمانيا والصين ، واشتراكه فى الحرب الأهلية الاسبانية من احساسه بعمقالمشكلة وخطورتها العالمية . خذ مثلاً قصيدته التالية :

اسبانيا عام ١٩٣٧

بالأمس كل الماضى . ترامى لغة الاحجام
الى الصين عبر طرق التجارة ،
واستخدام لوح الحساب ،واكتشاف دوائرالطقوس الحجرية .
بالأمس اتخذت المزولةفى الأجواء المشمسة .

بالأمس تقدير التأمين بالبطاقات
الحدس بالمياه ، بالأمس اختراع
العربة الدارجة والساعات الدقاقة ،
وتدجين الأفراس ، وعالم الملاحة اللجب .
بالأمس تلاشى الجنيات والعمالقة ،
والقلعة ، كالصقر الساكن،ترنو الى الوادى،
والكنيسة مشادة فى الغابة
بالأمس نحتصور الملائكة والميازيب الرهيبةالمنظر

ومحاكمة الهراطقة بين الأعمدة الحجرية ؛
بالأمس كان الجدل الكلامى فى الحانات
والشفاء المعجز عند نبع الماء ؛
بالأمس سبت المشعوذات . أما اليومفالصراع .

بالأمس تركيب المولدات والمحركاتالكهربية ؛
واقامة الخطوط الحديدية فى الصحراءالمستعمرة ،
بالأمس المحاضرة الوثيقة عن أصل الانسان
اما اليوم فالصراع .

بالأمس الايمان بالقيمة المطلقة للاغريقية
وانسدال الستار بعد موت البطل
بالأمس الصلاة للشمس فى الغروب
وتعظيم المجانين . أما اليوم فالصراع .

بينما يهمس الشاعر ، وقد فزع بين أشجار الصنوبر
أو حيث غنت مجارى المياه ، ملتفة أو منسابة
فوق الصخرة عند البرج المائل
« أى رؤياى . اعطنى حظ البحّار » .

والمحقق ينظر من خلال أدواته
الى المجالات اللا انسانية ، البكتريا الشرسة
أو عطارد الضخم وقد اكتمل :
« ولكن حيوات اصدقائى . انى اتساءل اتساءل »

والفقراء فى بيوتهم بلا دفء يخفضون صفحات
جريدة المساء : « يومنا خسارتنا . فلترينا
التاريخ الفعال ، المنظم ، والزمن
ذلك النهر المنعش » .

والأمم تلتئم اصواتها فى صيحة ، تنادى الحياة
التى تصوغ البطن المفرد ، وتتطلب
الخوف الليلى الذى لا مشاركة فيه :
« ألم تؤسس ذات مرة دولة المدينة المتطفلة،

« وتنشأ الامبراطوريات العسكرية لسمك القرش
والنمر ، وتقيم العش الهانىء للبلبل المفرد ؟
تدخّل ، انزل كالحمامة أو
كالأب الغاضب أو المهندس اللطيف ، ولكن انزل .

والحياة — لو انها اجابت — ستجيب من القلب ،
ومن العيون ومن الرئتين ، من حوانيت المدينة وميادينها
« آه لا ، لست أنا المحرك ،
لست كذلك اليوم ، لست لك هكذا. لك انا

التابع الذلول ، رفيق البار ، سهل الخداع:
انا ما تود أن تفعل ، انا قسمك أن
تكون خيّرا ، وقصتك الفكهة ،
أنا صوت شغلك ، انا زواجك .

« ما اقتراحك ؟ أن تبنى المدينة العادلة ؟سأفعل .
اوافق . ام انه اتفاق الانتحار ؟
الموت الرومانسى ، حسن ، أوافق ،
فأنا اختيارك ، قرارك : نعم أنا اسبانيا .

لقد سمعها الكثيرون فى أشباه الجزر النائية
على السهول النائمة ، فى جزر الصيادين المتوارية
فى قلب المدينة الخاسر
سمعوها وهاجروا كالسمان ، أو كبويضات الزهر

لقد تعلقوا كالهشيم ـ كالعهن بالقطارات السريعة
التى تتأرجح عبر الاراضى الظالمة ، خلال الليل ، خلال نفق الالب ،
وطفوا فوق المحيطات
ومشوا فى الممرات : جاءوا ليهبوا حياتهم .

على هذا المربع الجاف ، ذلك الجزء الذى اقتطع
من افريقيا الحارة ، والصق فى غير صقل باوروبا المخترعة
على هذه الأرض المسطحة والتى تخترقها الأنهار
اشكال حُمَّانا محددة وحية .

ربما غداً يكون المستقبل ، دراسة الاجهاد
وحركة المعبئين ، الاستكشاف التدريجى
لثمانيات الاشعاع (١٢)
غداً ارهاف الشعور بضغط الوجبات والتنفس (١٣)

غداً اعادة كشف الحب الرومانسى ،
وتصوير الغربان ، وكل البهجة ،
فى ظل « الحرية » ، السائد
غداً ساعة قائد العرض ولاعب الموسيقى

غداً ، للفتية ، الشعراء يتفجرون كالقنابل
والتمشى على حافة البحيرة ، وشتاء التواصل الكامل
غداً سباق الدراجات
خلال الضواحى فى آصال الصيف :
أما اليوم فالصراع .

اليوم ارتفاع لا مناص منه فى احتمالات الموت
والرضا الواعى بالذنب فى حقيقة القتل ،
اليوم بذل القوى
فى سبيل الملزمة السطحية العابرة ، والاجتماع الممل

---

(١٢) اشارة الى دراسة السلم الموسيقى Octaves of Radiation

(١٣) اشارة الى الرفاهية التى تسمح بالرياضة الارستقراطية كتمارين النحافة والرشاقة فى أوقات الفراغ .

اليوم العزاءات المؤقتة ، والسيجارة المشتركة
والبطاقات فى الجرن المضاء بالشمعة ، وموسيقى الحك
والنكات الخارجة ، اليوم
العناق المرتبك قبل الالم .

والنجوم ميتة ، الحيوانات لن تلتفت :
لقد تركنا ليومنا ، والوقت قصير
والتاريخ للمهزوم قد يقول واأسفا ،
ولكنه لن يساعد ولن يغفر .

كانت الحرب الأهلية الاسبانية تمثل لجيل الثلاثينات ، ما كانت الثورة الفرنسية تمثله لمعاصريها من شباب الشعراء الانجليز فى ذلك الوقت أمثال وردزورث وكولريدج ، كانت اسبانيا الثلاثينات تمثل لاودن رمز صراعات العصر السياسية والثقافية . وكان اودن يدرك أيضاً خطر انتشار الفاشية والنازية ممثلة فى موسولينى وهتلر ، « تعظيم المجانين » ، وهو خطر غذاه الشعور الدائم بالقلق الذى تخلف عن الحرب العالمية الاولى . ورأى اودن أنه رغم تزايد هذا الخطر فان جيل العشرينات من الشعراء قد عزل نفسه عن مواجهة هذا الخطر ، ومن ثم فقد نادى اودن وصحبه من شعراء الثلاثينات ، بضرورة التزام الفنان بمسئولياته السياسية والاجتماعية، وان عليه أن يقاوم القوى التى تفصله عن هذه المسئوليات ، وتجعل منه انساناً فريداً مغرباً منطوياً يهوم فى غيبيات مبهمة ، أو خيالات مريضة . ومما يذكر أن قصيدة « اسبانيا ١٩٣٧ » نشرت لأول مرة فى صورة منشور ، تبرع اودن بحصيلة بيعه لجماعة « العون الطبى لاسبانيا » ورأى اودن فى الحرب الأهلية الاسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون ايجابياً اذا كان للفن ان يتحمل مسئوليته الاجتماعية فى انقاذ الحضارة المهددة بالانهيار . وهو موقف فصل لانكوص فيه لأن :

التاريخ للمهزوم قد يقول وا أسفا ،
ولكنه لن يساعد ولن يغفر

واودن لايرى الموقف فى اسبانيا على انه حادث جزئى منفصل عن مجرى التاريخ ، أو على أن له قيمة سياسية محلية ، كما انه لايراه بعين التعصب لمذهب معين ، ولكنه يرى فى هذا الموقف معنى شاملاً مرتبطاً بحياة الانسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل . فالمقطوعات الست الاولى من القصيدة تعرض لمختلف انشطة البشر فى الماضى ، ويتضح منها حيوية الجنس البشرى وقوته وذكاؤه ، الذى يصنع الحضارة ، منتشراً عبر طرق التجارة ، ومسيطراً على البيئة بالوسائل العلمية . ولكن الصور ليست كلها مأخوذة من عالم التجارة والاستكشاف ، فهناك صور الحرب: ـ « القلعة ، كالصقر الساكن ، ترنو الى الوادى » ، وهناك المعتقدات الخرافية . فالمقطوعة الاولى تشير الى اكتشاف « يوم الحساب ، ودوائر الطقوس الحجرية » ، وهى الدوائر التى كان الكهنة القدامى يقيمون شعائرهم بينها ، وهذه المقابلة ترمز الى الصراع الذى كان يؤمل أن تضع الحرب الأهلية الاسبانية حداً له فقد نما العلم مع الخرافة ، فهل كان لهذه الحرب ان تعنى النصر النهائى للعلم على قوى الشر والتخلف ؟ مثل هذا السؤال قد يثير اليوم شيئاً من الابتسام ، ولكن شعراء الثلاثينات كان تقديرهم أن ذلك ممكن .

وفى المقطوعات الثمانى التالية يقدم لنا اودن أمانى الأفراد والجماعات فى هذا المعترك ، فالشاعر يبحث عن رؤياه ، والفقراء يبتغون خلاصاً من مأساتهم ، والامم تصيح طلباً لتلك القوة الدافعة التى حققت لها فى الماضى ذلك التقدم الحضارى . والناس عموماً يضرعون طلباً لتدخل الله ــ كروح قدسية فى صورة الحمامة ــ كما صوره فرويد فى صورة الأب الحانى ، أو كروح العلم « المهندس اللطيف » ، ولكن الحياة تجيب أنه ما من قوة خارجية يمكنها أن تحل مشاكل الناس . « انا ما ترغب أن تكون » . عليك أن تقرر أمر نفسك . اما أن تبنى المدينة العادلة ، أو أن تنتحر . ذلك هو الخيار الذى قدمه الموقف فى اسبانيا . ويعبر أودن فى قوة عن استجابة الناس لنداء المسئولية حين صور قدومهم زرافات ووحدانا لمكان الموقعة ليقدموا حلاً عاجلاً لمشكلة الحياة . على الانسان دون غيره من الكائنات أن يقرر مستقبله ، فالتاريخ لا يرحم المهزوم .

ظل اودن يؤمن بقيمة الفن كعامل أساسى محرك للحضارة ، بيد أن تغيراً اساسياً طرأ على فهمه لمعنى الالتزام . وهو تغير نتج عن نضج نظرته الفلسفية ، واتساع دائرة خبرته وشمولها ، نظرا للمآسى التى داهمت العالم خلال الثلاثينات ، والتى وصلت قمتها فى نهاية ذلك العقد بنشوب الحرب العالمية الثانية . ويمكن تلخيص هذا التغير الذى طرأ على شعر اودن Auden فى انتقاله من موقف الداعية السياسى والاجتماعى الصريح ، الى موقف الفنان الذى يأخذ فى اعتباره مايجرى فى المجتمع البشرى لينظر اليه نظرة متفلسفة متأملة ، ولكنه يرتفع بفنه عن أن يكون بروباجندا سياسية صريحة . ويلاحظ أن اودن بدأ مع نهاية الثلاثينات فى التحول أيضاً من الموقف الماركسى الراديكالى متجهاً نحو الدين . وقبل أن نخوض فى ايضاح هذا التحول نقدم هنا ترجمة لقصيدة « أول سبتمبر ١٩٣٩ » ، (تاريخ دخول هتلر بولندا) .

وهى قصيدة نستطيع أن نرصد فيها موقف التحول الذى وضحناه آنفا ، اذ فيها ينظر اودن الى النازية التى لم تكن تشكل فى رأيه خطورة سياسية أو عسكرية وحسب ، بل انه يرى فيها تقويضاً للاسس التى قامت عليها حضارة الغرب المسيحية .

أول سبتمبر ١٩٣٩

اجلس فى أحد منعطفات
الشارع الثانى والخمسين
يغشانى القلق والخوف
بينما تتلاشى الامانى الذكية
لعقد منحط مخادع :
موجات من الغضب والخوف
تنداح حول رقع الارض
المشرق منها والمظلم
تسود حيواتنا الخاصة
عطن الموت الذى لا يوصف
يعكر ليل سبتمبر
يمكن للدراسة الدقيقة
أن تكتشف كل الجريمة

منذ لوثـر حتى الآن
التى دفعت حضارة الى الجنون ،
وأن ندرك ما حدث فى لنز (١٢)
والصورة الضخمة الراسبة فى اللاشعور
التى كونت معبودا معتوها
انا والناس نعلم
ما يعلمه كل صبية المدارس ،
ان من أصابه الشر
يقابله بالشر .

لقد عرف توكيد المنفىّ
كل ما يمكن ان تحويه خطبة
عن الديمقراطية ،
وما يفعله المستبدون ،
لغو العجائز الذى يقولونه
لقبر لا يبالى ،
حلل كل ذلك فى كتابه ،
القضاء على نور العلم ،
والألم الذى يكون العادات ،
سوء التدبر والحزن :
كل ذلك سنعانيه مرة اخرى

فى هذا الهواء المحايد
حيث تستخدم ناطحات السحاب العمياء
كل ارتفاعها لتعلن
قوة الانسان الجماعى ،
كل لغة تتنافس فى
صب عذرها العقيم :
ولكن منذا الذى يعيش طويلا
فى حلم محدود ،
من خلال المرآة هم ينظرون
وجه الاستعمار
والخطل الدولى .

---

(١٤) جدير بالذكر ان نيجنسكى اصيب بالجنون ، وانفصل عن فرقة دياجيليف .
The Diary of Vaslav Nijinsky, 1937, p. 44.

الوجوه داخل الحانة
تستمسك بيومها المعتاد :
لا بد ألا تطفأ الانوار
وان يستمر عزف الموسيقى
كل التقاليد تتآمر
لتضفى على هذه القلعة
جـو الدار المألوفة
مخافة ان ندرك حقيقة المكان ،
أننا فى تيه الغابة المسكونة
اطفال فزعون من الليل
لم نكن أبدا سعداء أو خيرين . .
ليس اللغو العنيف الفارغ
الذى يصيح به الاشخاص المهمون
بأكثر خشونة من رغبتنا :
ما كتبه نيجنسكى Nijinsky المجنون
عن دياجيليف Diagilev
يصدق عن القلب العادى ،
فالخطأ الكامن فى عظم
كل امرأة وكل رجل
هو فى طلب مالا يمكن تحقيقه ؟
ليس الحب الشامل
بل فى أن نظفر بالحب وحدنا ؟

من الظلام المحافظ
الى الحياة الاخلاقية
يأتى معتادو السفر
يعيدون قَسَم الصباح ،
« سأصدق زوجتى
سأزيد تركيزى على عَملى » ،
ويستيقظ المحافظون العاجزون
ليستأنفوا لعبتهم الاجبارية :
من له بتحريرهم الآن ،
من يسمع الأصم ،
من ينطق عن الأخـرس ؟

كل ما لدى صوت
لاكشف الاكذوبة المغلفة
الاكذوبة الخيالية فى عقل
رجل الشارع الشهوانى
واكذوبة السلطة
التى تخترق ابنيتها عنان السماء :
ليس هناك شىء اسمه الدولة
ولا أحد يعيش فريدا ،
الجوع لا يترك الخيار
للمواطن او للشرطة ،
اما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت .

عالمنا يرقد فى غيبوبة
دون مدافع تحت الظلام ،
ومع هذا ، فنثأر الضياء
فى كل مكان يبرق
حيث يتبادل ذوو العدل الرسائل :
فهل لى أنا ، الذى صنعت مثلهم
من الحب والرماد ،
واعانى مثلهم الضياع واليأس
ان أرفع مشكلة موجبة .

كان اودن — حين كتب هذه القصيدة — قدغادر انجلترا ليستوطن الولايات المتحدة ، ولم تكن هذه الأخيرة قد دخلت الحرب بعد : « هذا الفضاء المحايد » . فاودن يدرس الموقف النازى الذى أدى الى اندلاع الحرب فى ضوء اسبابهالدينية والتاريخية ، ويجد أيضا التعليل النفسى المبنى على نظرية فرويد لأطماع هتلر .. ويعودأودن بظهور النعرة القومية — التى كانت النازية الالمانية أخطر مظهر لها — الى مارتن لوثر (١٤٨٣— ١٥٤٦) وهو ذلك الداعية الدينى الذى انشق على الكنيسة الكاثوليكية ، وكان انشقاقه هوبداية ظهور المذهب البروتستانتى . دعا لوثر الى التخفف من الاستمساك بالطقوس والشعائر التىكانت تحتمها الكنيسة الكاثوليكية ، وأن يكون اعتماد المرء اولا وقبل كل شىء على الايمان النابعمن دخيلة نفسه ، وأعماق ذاته ، وليس على ولائه لنظام خارجى . ومن المعروف لدارسى حياةلوثر أن ثورته على نظام التبتل المتشدد داخل الاديرة ، كانت ترجع فى أحد أسبابها الى ما كانيعانيه لوثر نفسه من مرض فى الأمعاء . ومن هنا كان الربط السيكولوجى فى هذه القصيدة بينلوثر ومواطنه الالمانى هتلر الذى فسرت نزعته الديكتاتورية بحرمانه من العطفالابوى فى ضباه . وهناك مجال هام آخر للربط بين هاتين الشخصيتين الالمانيتين ، اذ كلاهما غالى فى الدعوةالى مبدأ القومية ، وبسمو الجنس الالمانى على غيره من أجناس البشر . فقد كانت هذه الدعوةأساس اعتزاز لوثر بلغته الالمانية وترجمة الانجيل اليها فى وقت كانت اللاتينية فيه هى لغة الثقافةوالدين ، وقد عبر لوثر عن آرائه هذه فى كتاب

معروف « الى النبالة المسيحية للامة الالمانية » . اما دعوى هتلر النازية فلا تحتاج الى تفصيل ، وهى الدعوى التى دفعت به الى المناداة بسيطرة المانيا على غيرها من الدول ، ومن هنا كانت الاشارة فى القصيدة الى « لنز Linz » حيث ارغمت النمسا على الاندماج فى المانيا . ولا يرى اودن أن لوثر مسئول عن بداية النازية فحسب ، بل انه مسئول مع غيره من مفكرى عصر النهضة فى خلق الهوة بين الفرد ومطالبه من ناحية ، وبين المجتمع والتزاماته الشاملة من ناحية أخرى . وهو مسئول أيضا عن بذر بذور الدكتاتورية . وليست النظم الاقتصادية الاخرى سواء الرأسمالية منها أو الشيوعية بأحسن حالا من النازية ، حيث انها تعتبر الفرد مجرد آلة اقتصادية للانتاج ، دون النظر للاعتبارات الانسانية الاولية . فالرأسمالية التى يرمز لها فى القصيدة بناطحات السحاب ــ هى نشاط « الانسان الجماعى Collective Man » الذى يعتمد على لغو المنافسة الذى لا طائل تحته ، وهى تقود الانسان الى حلم سطحى فارغ ، يخفى تحته القلق العظيم لما يمكن أن تؤدى اليه الامبريالية من مخاطر دولية . كذلك بنيت النظم الشمولية الاخرى (النازى منها والشيوعى التى تتجاهل أمر الفرد بشكل استبدادى) ، على اكذوبة كبرى ، وهى الاكذوبة التى توضحها كلمة استعارها اودن من مذكرات راقص الباليه المشهور ڤاسلاف نيجنسكى (١٨٩٠ ــ ١٩٥٠) Vaslav Nijinsky (١٤) ، يعلق فيها على قائد فرقته المعروف دياجيليف (١٨٧٢ ــ ١٩٢٩) « بعض السياسيين منافقون مثل دياجيليف ، الذى لا يرغب فى انتشار الحب الانسانى الشامل ، ولكن أن يصبح هو نفسه موضع الحب » . فهذه النظم لا تحقق للفرد العادى مطلباً اساسياً هو شرط حياته : « اما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت » .

هناك اذن تحول ملحوظ فى هذه القصيدة التى كتبت مع بداية الحرب العالمية الثانية ، فقد ترك اودن الموقف المفرط فى الراديكالية اليسارية الذى اتضح فى قصيدته السابقة «اسبانيا ١٩٣٧» ودعا الى خلق توازن بين حاجات الفرد الانسانية ، وبين احتياجات المجتمع العادل . ولا يبنى اودن موقفه هذا على جدلية منطقية ، ولا على تعاليم مذهبية معينة ، وانما عبر عنه فى نهاية القصيدة ، بأنه استجابة لشعلة نورانية ، لنداء داخلى .

وهناك العديد من القصائد التى كتبها اودن ، والتى ينعى فيها تجاهل محن الفرد وأرزائه ، بل وشخصيته الخاصة سواء كان هذا التجاهل من القدر ، أو من الدولة ، وقد اتخذ موقف اودن هذا شكلاً فلسفياً عميقاً مع نشوب الحرب العالمية الثانية واستمرارها . خذ مثلا هذه القصيدة :

متحف الفنون الجميلة

حول الألم لم يخطىء قط
الفنانون العظام ، لكم فهموا
موقعه من الانسان كيف يلم بالمرء
بينما هناك من يأكل أو يفتح النافذة ، أو يتمشى فى سأم ،
كيف ــ بينما الكهول ينتظرون الميلاد المعجز
فى وقار وشغف ــ أن هناك دائما
صبية ، لا يرضون بذلك ، يتزلجون
فوق صفحة البركة على حافة الغابة :

لم ينسوا قط
أن أفظع الاستشهاد يأخذ مجراه
بشكل ما فى ركن ما ، فى بقعة مهملة
يمارس فيها الكلاب حياتهم الجروية ،ويحك فيها الحصان
عجزه فى احدى الشجرات .

خذ مثلا رسم بروجل « ايكاروس » : كيف ينفض كل شيء
فى تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس
طشيش المياه ، والصرخة الملتاعة ،
ومع هذا فهو لا يراه سقوطاً مريعاً ،الشمس سطعت
كما ينبغى لها على الأرجل البيضاء وهى تنغمس
فى المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،
التى لا بد أن رأت ما يثير العجب ، فتى يسقط من السماء ،
كان لها مرفأ تقصده ، فمضت تبحر فى هدوء .

يكمن هول المأساة الانسانية ، فى انها تحدث فى عزلة ، ودون أن تضطرم لها أفئدة الآخرين ، اذ أصبح الفرد كماً مهملاً مهما تعاظمت آماله . ويتبين تحول اودن الكامل عن الماركسية فى قصيدته التالية التى يأسى فيها لتلاشى انسانية الفرد ، ليصبح شيئاً مجهلا ، فى عالم تسود فيه التكنولوچيا ، وتحكمه البيروقراطية ، وتخضع فيه العلاقات البشرية لقيم غير انسانية ، وهو العالم الذى خلقته ظروف الحرب .

درع اخيل (١٥)

فتشت عبر كتفه
عن الكروم وأشجار الزيتون
والمدائن الرخامية المستتبة
والسفائن فوق البحار اللجبة ،
بدلاً من ذلك نقشت يداه
على المعدن اللامع
فضاء رهيباً مصطنعاً
وسماء من صفيح

سهل دون معالم ، أجرد داكن
غير معشوشب ، ولا من دليل على حياة قريبة
ليس به من تمر ، ولا من مستقر .
ومع ذلك تجمعت وقوفاً على صفحته الجرداء

(١٥) " The Shield of Achilles "

جموع غير مستبينة
مليون عين ، مليون حذاء مصطف ،
خلت من التعبير ، فى انتظار اشارة .

من الهواء خرج صوت بلا وجه
ليثبت بالاحصاءات ان قضية ما كانت عادلة ،
فى نبرات جافة مسطحة كالمكان :
لم يُصفق لأحد ، ولم يُناقش شيء ،
ومشوا صفاً بعد صف فى سحاب الغبار
مشوا بعيدا ينوءون بمذهب
منطقه ، فى ظروف أخرى ــ ، يبعث فيهم الحزن !

فتشت عبر كتفه
عن شعائر التدين
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور
القرابين والأضحيات ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
حيث وجب أن يكون المذبح
رأت ــ على ضوء شرارات كوره
منظرا جد مختلف

سلك شائك يحوط موقعاً عشوائياً ،
حيث جلس موظفون فى سأم (أحدهم أطلق نكتة)
والخفر سال عرقهم لأن اليوم كان حاراً :
جمهرة من عامة الناس المهذبين
تتفرج من الخارج ، لم يتحركوا او يتحدثوا
عند اقتياد ثلاثة أشخاص شاحبين ، وربطهم
الى ثلاثة أعمدة غرست فى الأرض .

هيلمان هذا العالم وعظمته ،
كل ماله وزن ، ويحتفظ بقيمته
أصبح فى يد الآخرين ، كانوا صغاراً
ولا يأملون فى النجدة ، ولم تجئهم النجدة :
ما شاءته ارادة الأعداء تم ، عارهم
أقصى ما يدعو به الأنتسافل ، لقد فقدوا كبرياءهم
وماتوا كرجال قبل أن تموت ابدانهم .

فتشت عبر كتفه
عن رياضيين فى مبارياتهم ،
فتيان وفتيات يتراقصون
يحركون أطرافهم اللدنة
فى خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
لم تنقش يداه حلبة للرقص
بل حقلا غطاه الحشيش الكث .

فتى مشاغب ، وحيد ضائع
تلكأ فى هذا الفضاء ، وطائر
فر الى مكان آمن من حجره المصوب :
أن تغتصب الفتيات ، وأن يُطعن ولدان
ثالثاً ، كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقش ،
وهو الذى لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعود ،
أو يبكى فيه انسان لشقاء انسان

هفيستوس صانع الدروع
ذو الشفائف الرقيقة ، ظل بعيدا
وثاتيس ذات الصدار اللامع
بكت فى يأس
لما صنعه الاله
ارضاء لابنها القوى
ذو القلب الحديدى ، قاتل الرجال
أخيل الذى لم يكن ليعيش طويلا .

تُعد هذه القصيدة احدى الروائع التىكتبها اودين بعد الحرب العالمية الثانية (اكتوبر ١٩٥٢) وهى تضع صورة الموقف الذى نشأ عنهذه المأساة فى القرن العشرين فى اطارها التاريخى الانسانى ، وكذلك فى مدلولاتها الدينية . ثاتيس(أم اخيل الهومرية) تبحث عبثا فى درع ابنها عن الفضائل الكلاسيكية من نظام وأمن ، ولكنهابدلا من ذلك تجد سيطرة النظم الشمولية التى تغفل القيم الانسانية ، واحساسات الفرد .وتبحث ثاتيس عبثا عن الدين « شعائر التدين »، ولكنها تجد منظر الاعدام الذى ينفذ فى أولئكالاشخاص ، بعد محاكمة لم يعرف فيها الحق من الباطل ، واودن هنا يشير الى أ نالعالم لم يعديفهم قدسية صلب المسيح وتضحيته . وفى النهاية تبحث ثاتيس عنالفن من رقصوموسيقى،ولكن بدلا من ذلك تجد المراهقة والانحراف النفسى ، والجريمة ، وهى ظواهر لا تبدو الا فىعالم ضاعت فيه القيم الاخلاقية والدينية .

بعد هذا العرض السريع ، يتبين لنا اناودن بدأ شاعراً سياسياً يُخضع الشعر لأغراض

تتعلق مباشرة بالمشـــاكل البيئيـــة والظـروف الاجتماعيـــة المحيطة ، ويؤمن أساسـاً بالفكرة الماركسية ، ثم انتهى به الى الامر بعد الحـرب العالمية الثانية الى تحول يكاد يكون شاملا نحو الموقف المسيحى الذى يبلغ أحيانا حد التصوف . ويظهر من ذلك ان اودن ـ فى تحوله هذا ـ وليد عصر قلق مذبذب بين اتجاهات متضـــادة ، ناءبأعاصير الحرب ، مما دفع بالشاعر الى أن يجد مرفأ هادئا فى الدين .

ـ ٥ ـ

اذا تركنا العمالقة جانباً ، (اذ من الصعب دائماً اخضاعهم لمنطق نقدى يهدف الى تبسيط الظواهر الأدبية) فاننا نستطيع أن نتبين اتجاهين متضادين سادا الشعر فى انجلترا وأمريكا منذ الثلاثينات حتى الآن . ورغم أن هذين الاتجاهين مختلفان جد الاختلاف ونابعان من أصول فلسفية متناقضة ، الا أنهما مشيا متلازمين ومتوازيين لم يخفت أحدهما صوت الآخر . ولعل هذا فى حد ذاته مظهر آخر من شيزوفرانيا العصر . أحدهذين الاتجاهين يقدم المضمون الفكرى للقصيدة على كل شىء ، ويخضـع بناءها اللغـــوى لهذا المضمون ، ورائدا هذه المدرسة الشـعرية هما وليام امپسون William Empson (١٩٠٦ ـ) فى انجلتـرا و أ . أ . كمنـز e. e. cummings (١٨٩٤ ـ ١٩٦٢) فى الولايات المتحدة . أمـا الاتجاه الآخر فيهتم أساساً بالمضمون العاطفى للقصيدة ، ويعتبر القصيدة بمثابة اعتراف مخلص يقدمه الشـاعر بما يجيش فى وجدانه ولا تهمه الدقة والاناقة اللفظية بقدر ما يهمـه صـدق التعبير ، ويمثـل هذا الاتجاه فى انجلترا ديلان توماس Dylan Thomas ، وفى الولايات المتحدة روبرت لاويل Robert Lowell وقد تحاشيت أن أسمى الاتجاه الاول بالكلاسيكية ، والاتجاه الثانى بالرومانسـيـة لما علق بهذين اللفظين من معان ومدلولات قد لا يتفق بعضها مع ما سنبينه حول كل اتجاه . كما انى اختصصت هؤلاء الشـعراء الاربعة بالذكر لما لهم من أثر مباشر فى الاتجاهات الشـعرية الرئيسية على اختلافهـا منذ انتهـاء الحرب العالمية الثانية .

قدم كتاب وليام امپسون « سبعة أنماط للالتباس Seven Types of Ambiquity » (١٩٣٠)، منهجا فى دراسة الشعر لم يكن مألوفاً من قبل ، وهو منهج استنبطه امپســـون من دراســـته للرياضيات فى جامعة كمبريدج ، قبل تخصصه فى الأدب . وقد كتب هذا الكتاب فى اسبوعين كجزء من تمرينه الدراسى تحت اشراف ى . أ . رتشاردز I. A. Richards فى جامعة كمبريدج . وفى هذا الكتاب يقيم امپسن دراسته النقدية على أسس تحليلية لاحتمالات المعانى المتعددة فى نص ما النابعة من التباس الألفاظ وتداخلها . وبطبيعة الحال تخضـع عمليـــة تقويم هذه الاحتمالات لاستجابة القارىء وقدراته النقدية ، بالاضافة الى امكانيات الالفاظ ذاتها ، وهذه الامكانيات قد تأتى من طريق الايحاء العاطفى ، كما قد تتولد من مدلول اللفظ المعنوى . وقد تابع امپسن نظرياته هذه فى كتابيه « بعض أنماط القصيدة الرعوية » ١٩٣٥ Some Versions of Pastoral ، وتكوين الألفاظ المركبة ١٩٥١ The Structure of Complex Words . وقد اتجه امپســون فى هذين الكتابين الى تغليب جانب الدلالة المعنوية للفظ Cognitive Value على جـانب القيمة العاطفية له Emotive Value .

ولا يعنى اهتمام امبسون بالناحية اللغوية انه اهمل القيمة الحضارية للأدب . بل انه ــ مثله فى ذلك مثل معظم الشباب المفكر فى الثلاثينات ــ تأثر بالمذهب الماركسى وبآراء فرويد فى علم النفس. ويتضح هذا فى كتابه « بعض انماط القصيدة الرعوية » حيث يظهر اهتمامه بالبروليتاريا . فهو يعرف القصيدة الرعوية بأنها « تعبير بسطاء الناس عن مشاعرهم القومية فى لغة مثقفة مهندمة»، وهو يرى تناظرا بين البروليتارى المعاصر والراعى القديم . ورغم ان امبسن اتفق مع اودن واتباعه فى الاتجاه الراديكالى ، الا انه نعى عليهم الاندفاع العاطفى دون النظر فى الحقائق وتحليلها تحليلا موضوعيا . ويظهر هذا جليا فى قصيدته المشهورة « مجرد لكزة لاودن Just a smack at Auden » الا أن أهم ما يتميز به شعر امبسون هو دخول العلم كعامل أساسى فى تكويناته الشعرية ، وبهذا يكون قد حقق ما نادى به س . ب . سنو فى محاضرته المعروفة « الثقافتان » قبل هذه المحاضرة بنحو من ربع قرن . خذ مثلاً قصيدته التالية « الى سيدة مسنة To an old Lady » وهي قصيدة كتبها عن والدته :

النضج هو التمام ، قدسها فى كوكبها
البارد ، ولا تظنن انها صارت هملا .
لا تدفعها مذنبا ، تخططه وتأهله ،
الآلهة تبرد على التوالى بينما الشمس تعيش بعدهم طويلاً .

ارضنا وحدها لم تسم باسم اله
لا تمنحها مستقراً لهذه القفزة تستقر عليها ،
وحين تحط ، تحطم قصراً ما وتبدو غريبة
النحل تلسع طلبتها ، ملكة الخازن الغازية

لا بل الى تلسكوبك ، وافحص الأرض
انظر بينما شعائرها مقامة ما زالت ترى
بينما معابدها تفرغ فى الرمال
التى تقذف أمواجها بتوشيتها المجعدة .

ما زال ملكوت روحها قائماً بلا استدعاء ،
التفاصيل الكثيرة لحياة اجتماعية
بديهة حاضرة فى تدبير البيت ، ولعب البريدج
وحماس مأساوى ، فى صرف الخدم .

تقدم فى السن لا يهز صوابها
انها تقرأ بوصلة محددة الى قطبها
فى ثقتها ، لا تجد حدودا لفلكها
اذ محصوله الهابط فى قبضتها وحدها

ما أكثر النجوم التى ـ على بعدها ـ تزحم ناظرى

والعجب انها ايضا بعيدة المنال

تلك التى تقتسم شمسى . انها تسترها عن الرؤية

ولا ترى الا فى الظلام .

تبدأ القصيدة بعبارة « النضج هو التمام » وهى عبارة مقتبسة من مسرحية شكسبير « الملك لير » والتى تفسر مأساة الانسان بأن اكتماله يحمل فى طياته نهايته المحتومة ، فالنضج ـ الذى هو غاية الارب ـ يؤدى الى الاقتطاف والزوال . الا أن القصيدة ـ رغم البداية المأساوية ـ ما تلبث أن تغلف فى أغلفة من الحقائق العلمية . فالمرأة المكتهلة تشبه بالكوكب الذى يكف عن الالتهاب ويفقد حرارته مع مر الزمن .

ويشير امپسون الى أن الكواكب سميت بأسماء الآلهة (عطارد والمريخ الخ ..) بينما الارض لم تكتسب اسماً من هذا النوع ، وهى لهذا ليست مهاداً موطأً يمكن منه القفز فى غيابات الفضاء ، كما هو الحال فى الأجرام الاخرى ، وانما هى تخضع لقوانين تجعل الحركة والحياة فيها مليئة بالصعوبات والمفارقات . ثم ينتقل بك امپسن الى محور آخر من الصور ، فيطلب اليك أن تتأملها من خلال التلسكوب ، لترى دقائق حياتها الاجتماعية مركزة ، فاذا بها تتابع رحلة محددة الاتجاه على هدى بوصلة تقودها الى « قطبها » وتكمن فى هذا سخرية الموقف ، فرغم هذا التحديد ، ورغم سيطرة السيدة ظاهرياً على قدرها ، الا ان سفينتها تسير فى بحر لا حدود له ، وهى سفينة متداعية قد لا تتحمل الرحلة . ومن هنا أيضا تظهر المفارقات ، فهى ـ فى كهولتها ـ قريبة بعيدة فى آن معا ، كالنجوم تسطع على بعدها ، ولا ترى الا فى الظلام . وقد تعلم امپسن هذا الاسلوب الشعرى ، من المزاوجة بين الحقيقة العلمية والخيال الشعرى ، ومن التقريب بين المتناقضات ، ومن الايجاز الشديد الذى يصل الى حد الادماج اللفظى ، تعلم كل ذلك من شعراء المدرسة الميتافيزيقية الذين كتبوا فى القرن السابع عشر .

أما أ . أ . كمنز e. e. cummings (١٨٩٤ ـ ١٩٦٢) فى الولايات المتحدة فان له أثرا كبيرا على الشعراء الامريكيين بعد الحرب وخاصة المجموعة التى سمت نفسها « مدرسة الجبل الاسود » Black Mountain ، وعلى رأسهم تشارلس أولسن Charles Olson . وقد استقطبت هذه المدرسة عددا من الشعراء الانجليز أيضا . ولا تعود قيمة كمنز الى اهتمامه بدقة اللفظ وتدبيجه ، واختياره للعبارات الدارجة فى تركيبات جديدة ملفتة ، وانما لاهتمامه أيضا بشكل القصيدة من حيث ترتيب طباعة الفاظها على صفحة الورق ، أى بشكلها المرئى . ولا يقتصر هذا على ترتيب الالفاظ فى اشكال ايحائية فحسب ، بل فى استخدامه لعلامات الوقف والمد والفصل ، بحيث قد يفصل اللفظة الواحدة الى جزئين ، أو قد يبدأ الجملة بعلامة وقف ، او قد يترك الجملة بلا ضوابط للنهاية . وليست هذه بالنسبة لكمنز مسائل عشوائية ، وانما هى ترتبط كلها بدقة المعنى والايحاء . ولعل اهم ما يلفت النظر فى كتابة كمنز ، هو أنه لا يستخدم حروف التاج فى

بداية الجمل او فى أسماء الاعلام كما هى العادة فى اللغة الانجليزية . خذ هذه القصيدة على سبيل المثال :

صورة شخصية

بفالـــو بيـــل
نفـــــق

ذلك الذى اعتـاد
امتطاء جـواد فضى

منساب كالمـاء
يخترق واحد اثنين ثلاثة أربعة خمســـةأطواق الحمام هكذا
لقد كان فتى رائعا

والذى أود معرفته هـو

كيف يروق لك فتاك ازرق العينين
يا سـيد مـوت .

الشاعر هنا لا يعالج موت البطل « بفالـوبيـل » بمثل ما اعتدنا عليه من رهبة وجلال . فقوله ان « بفالو بيل » قد « نفق » يحمل شيئامن السخرية لا نجدها لو انه قال ان « بفالو بيل استشهد أو مات » . ثم يرسم لنـا الشـاعرالفارس بفالو بيل حين كان حيا فى أوج عظمته يمرق خلال الاطواق فى الحلبة كما ينساب المـاءفى سلاسة ودون ما تعثر . وتوزيع الالفاظ على الصفحة عند الطباعة يحمل تأكيدا لمعنى الحركةالتى تعبر عنها القصيدة . انظر فعلا الى السرعة الخاطفة التى يعبر بها الاطواق معبرا عنها فى

« واحد اثنين ثلاثة اربعة خمسة ... يالله »

وتتضمن القصيدة سخرية كبرى : اذ أنبراعة الفتى وعنفوانه لم يقفا حائلا دون موته ؛ فهذه سنة القدر . والخلاصة ان مغزى القصيدةبالنسـبة لكمنـز ليس فيما تسرده من معـان متتابعة ، ولا يعتمد على موسيقية اللفظ ، وانماهو أثر متكامل لصورة حركية ومرئية معا ؛ وهذه الصورة ليسـت فى مخيلة الشـاعر أو القارىءفحسب ، وانما هى صورة ملموسة لها وجود قائم بذاته على صفحة الورق ــ و أ . أ . كمنزيعتبر لذلك مثلا متطرفا او امتدادا لمدرســة ظهرت فى أوائل القرن وهى مدرسة « التصويريين Imagists » الذين اعتبروا أن الصـورة هى الاساس فى الكيان الشعرى .

● ● ●

ديـلان تـوماس (١٩١٤ ــ ١٩٥٣) علىطرفى نقيض من وليام امبسون ؛ رغم انهما نبغا معا فى الثلاثينات من هذا القرن . فتوماس شاعررومانسى بلغ فى رومانسيته حد الفوضى. وليست الثورة بالنسبة اليه ظاهرة شعرية فحسب، بلان حياته الشخصية كانت مضرب الامثالفى ذلك،

ويكفينا أن نشير الى أن موته جاء نتيجة لغيبوبة وقع فيهـا من افراطـه فى الشراب . ورغم أن توماس اعتمد أساسا على الموسـيقى اللفظية الغريبة ، الا انه لم يعمد الى التنميق والزخرف ، بل ان قصائده تعد ملاحم لفظية أهم ما فيها هو الوقع وايحاءاته ، وما يثيره من وجدان ، بغض النظر عن دقائق المعنى . وقد اكتسب توماس شهرة عظيمة بعد الحرب ، حين اتجه الى القاء قصائده فى الاذاعـة البريطانيـة ، فكان الناس يبهرون بالصـوت ، وبلهجة ويلز Wales التى ينطق بها توماس ، دون كبير اهتمام بمضمون القصائد . ولعل خير وسيلة لتوضيح التناقض بين امپسن وتوماس هو أن نورد تعليقات امپسن على قصيدة توماس التالية :

« رفض البكاء على طفلة ماتت محترقة فى لندن »

أبدا حتى يقول الظلام ـ
صانع الانسان ، وولىّ
الطير والوحوش والزهر ـ
فى صمت أن الضوء الاخير قد لاح
وان ساعة السكون
حان مقدمها من البحر متعثرة فى اللجام

وانى سادخل ثانية الجنة
المستديرة لقطرة المـاء
ومعبد سنبلة القمح
ابدا لن أنبس بظل صوت ضارع
أو أبذر بذرتى المالحة
فى أقل واد للخيش لأبكى

جلال موت الطفلة احتراقا .
لن اقتـــل
انسانية ذهابها فى حق رهيب
لن أرفث عبر مدارج النفس
بمزيد من
رثاء الطهر والشباب

ابنة لندن ترقد فى الأعماق مع الموتى الاول
تتدثر بالأصدقاء الطوال
البذور التى لا تكبر ،والعروق الداكنة لامها
متخفية بجانب الحياة التى لا تنتحب
للتاميز الجارى
بعد الموت الأول ليس ثمة آخر .

كتب امپسون فى نقد هذه القصيدة كنموذج لشعر توماس أن الأفكار الأساسية التى تحملها الألفاظ الرنانة محدودة ، وأن قصائد توماس لاتتضمن تطوراً مستمراً من المعانى ، وانما كل ما قد يعلق بذهن القارىء منها صور متناثرة هناوهناك . ويستطرد امپسون قائلاً « ان الغموض فى قصيدة ما قد يرجع الى التركيز الشديد ، أولرفض الكاتب أن يفصح ، وهذه القصيدة تشعرنا ان ديلان توماس لا يرغب فى الافصاح ، فالطفلة قد قتلت فى غارة جوية ، ومع ذلك فتوماس لا يشير الى ذلك ، لأنه لا يرغب فى أن يجره حديث الحرب بعيداً عن الطفلة ذاتها ، أو عن الموت بصفة عامة » . والقصيدة — على هذا — تحمل معنى دينيا هاما يكمن فى فكرة التضحية المسيحية ، فموت الطفلة أمر لا يبكى عليه لانه — مثل صلب المسيح — يحمل الخلاص والأزلية فى طياته . وهناك فى الواقع اشارات واضحة الى قصة الصلب وطريق الآلام الذى مر به المسيح وذلك فى التضمين « مدارج النفس Stations of the breath » ، التى تذكرنا بمدارج الصليب Stations of the Cross . ثم هناك أيضاً فلسفة الحلولية Pantheism حين يفسر توماس موت الطفلة على أنه اندماج فى امها الأرض « عروق امها الدكناء » . مثل هذه الاتجاهات الدينية فى شعر توماس ليست مجرد ومضات رومانسية ، وانما هى فلسفة أصيلة تقوم على أساس التجربة الشخصية ، وهى الفلسفة التى تزكى توماس لأن يكون زعيم شعراء الاعتراف الذين أصبح لهم شأن كبير فى شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية .

وما دمنا قد تحدثنا عن شعراء الاعتراف confessional poets فان الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل Robert Lowell (١٩١٧—) يجىء على راس القائمة فى هؤلاء الشعراء . وينحدر لويل من عائلة عريقة فى الادب والجاه من أهل بوسطن ودرس فى جامعتى هارفارد وكينيون ، كما تتلمذ على الأديب الأمريكى جون كراو رانسم John Crowe Ransom . وقد نشر اول مجموعة من الشعر فى منتصف الأربعينات بعنوان « قلعة لورد ويرى Lord Weary's Castle » وتبعها بمجموعات اخرى لعل أهمها « دراسات عن الحياة Life Studies » التى صدرت بعد اعتناقه الكاثوليكية . كما كتب العديد من القصائد التى يعارض فيها الشعراء القدامى ، وكتب عددا من المسرحيات نشر بعضها فى مجلد بعنوان « المجد التالد TheOld Glory » وترجع اهمية ديوان « دراسات فى الحياة » الى أنه يعبر بالفعل عن جانب « الاعتراف » فى شعر لويل ، حيث أن قصائد هذا الديوان تتناول شخصيات ومواقف من حياة الشاعر نفسه ، يحاول لويل فى تقديمها أن يتلمس طريق نموه النفسى والفكرى معا . ويبدأ الديوان بأربع قصائد طوال تعبر فى مجموعها عن تدهور الحضارة الاوربية ، وعن افلاس الجمهورية الامريكية . ويتبع ذلك جزء نثرى يتناول فيه لويل شخصيات من عائلته كما عرضها فى طفولته . أما الجزء الثالث فيضم اربع قصائد طوال تتناول كل منها شخصية مفكر ممن تأثر بهم لويل ، والجزء الرابع والاخير يضم القصائد التى تحمل عنوان الديوان . خذ مثلا هذه القصيدة التى يحدث فيها لويل عن مشاعره بعد خروجه من مصح نفسى : « العودة بعد غيبة ثلاثة شهور » . انه يسجل هنا مشاعر الدفء والقربى التى يحسها نحو ابنته بعد فترة استشفائه .

« العودة بعد غيبة ثلاثة شهور »

ذهبت تـواً مربية الطفلة
اللبؤة التى حكمت المأوى
وجعلت الأم تبكى
اعتادت أن تربط شرائح

جلد الخنزير في قطع الشاش
لتظل ثلاثة شهور معلقة كالخبز المقدد المبتل
فى شجرة الماجنوليا ذات الثمانية أقدام
وعاونت العصافير الانجليزية
لاحتمال شتاء بوسطن

شهوراً ثلاثة ، شهوراً ثلاثة
هل عاد ريتشارد الى حالته الطبيعية ؟
ابنتى ـ وقد بش وجهها فرحاً ـ
تمسك بمرتكزها فى الطست
انفانا يحتكان ،
ويربت كلانا على خصلة من الشعر الأجعد ـ
يقولون لى الا شىء قد ذهب .
ورغم أنى فى الحادية والأربعين
لا بل فى الاربعين ـ فالزمن الذى وضعته جانباً
كان مداعبة أطفال . بعد ثلاثة عشر اسبوعاً
ما زالت طفلتى تغمس ذقنها فى الصابون
لتدفعنى الى الحلاقة . حين
نلبسها رداءها الأزرق
تتحول الى صبى ،
وتعوم فرشاة حلاقتى
ومنشفتى فى الحوض ...
يا عزيزتى لا أستطيع التوانى هنا
وأنا مغطى بالمعجون كالدب القطبى .

بعد شفائى ، لا ادور ، ولا أشقى
ثلاثة طوابق فى أسفل ، هناك
زبال يرعى رقعة نسكنها فى طول نعشنا ،
وسبع زنبقات صفت افقيا تنمو .
منذ اثنى عشر شهراً
كانت هذه زهرات منتقاة
مستوردة من هولندا ، أما الآن فلا حاجة بأحد
ان يميزها من العشب
انها لا تتحمل كرات ثليج عام آخر
بعد أن تكثف حولها ثليج الربيع المنصرم .
ليس لى من رتبة ولا مكانة .
شفيت ولكنى منكمش ، بال ، صغير .

● ● ●

ـ ٦ ـ

اذا انتقلنا الآن للحديث عن الشعر الانجليزى خلال الخمسينات والستينات ، وجدنا أن الحلقة يتوزعها مدرستان او اتجاهان ، أولهما ما يسمى بشعراء « الحركة The Movement Poets » ؛ والآخر مجموعة الشعراء المسماة « بالمجموعة The Group » ويمكن على سبيل التيسير أن نعتبر شعراء « الحركة » امتدادا للاتجاه الذى مثله ويليام امپسون خلال الثلاثينات والاربعينات، اما شعراء « المجموعة » فهم على تنافرهم واختلاف مذاهبهم ، يمثلون فى فروديتهم الطاغية امتدادا لاتجاه ديلان توماس .

أما شعراء « الحركة » فأهمهم دون منازع فيليب لاركين Philip Larkin ، وهم يضمون أيضا جون وين John Wain وكنجسلى أميس Kingsley Amis ، ودونالد دافى Donald Davie ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء اتخذوا موقفا مناوئا من شعر ديلان توماس ، فقد كتب جون وين مقالا عام ١٩٥٠ أصبح الآن ذا شهرة خاصة أعاد فيه الاهتمام بشعر ويليام امپسون ، وأكد الفضائل الكلاسيكية التى يتميز بها شعره مطالبا باتخاذها مثالا للشعر الجيد ، كما نادى دافى Davie باتباع الاوزان والتقاليد الشعرية « التى ظلت متبعة لاكثر من خمسمائة عام . واتخذ هؤلاء الشعراء بصفة عامة ما سماه الاستاذ كينث ألوت Kenneth Allott فى محاضرة عامة القاها منذ عامين بجامعة الكويت « بالخيال غير المضطرم Unenthusiastic Imagination » وكان اهتمامهم الاساسى بالاحداث اليومية ، والخبرات العادية ، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة ، مما أدى الى اتهامهم فى بعض الاحيان بالاقليمية . وقد ظهر هؤلاء الشعراء كمجموعة فى المختارات التى اصدرها روبرت كونكوست Robert Conquest فى مجلدين متتابعين بعنوان New Lines .

ولنضرب مثلا لهؤلاء الشعراء قصيدة فيليب لاركن المسماة Church Going .

الذهاب الى الكنيسة

ما دمت قد تأكدت ان لا شىء هناك
فانى أدخل ، مخلفا الباب يقفل فى سكون
هذه كنيسة كغيرها : أبسطة ومقاعد وحجر ،
وكتب صغيرة ، ونثار من الزهر ، قطفت
ليوم الاحد ، داكنة الآن ، بعض النحاس والاشياء
هناك فى الجانب المقدس ، الارغول الصغير الانيق ،
وسكون كثيف ، عفن لا يمكن تجاهله ،
مختمر على مدى يعلمه الله ، بلا قبعة ، انتزع
مشابك الدراجة فى توقير قلق .

اتقدم ، أمس النبع باصبعى .
من حيث اقف ، يبدو السقف كأنه جديد ـ
أنظف ، أم جدد ؟ هناك من يعلم : أما أنا فلا .

أصعد المنبر ، واقرأ بضع
سطور جوفاء عريضة ، وأتفوه
« هنا ينتهى » بصوت أعلى مما قصدت .
الصدى يتردد هنيهة . أعود الى الباب
وأوقع الكتاب ، وأعطى نصف قرش ايرلندى
ويتبادر لى ان المكان غير أهل للتوقف به .

ولكنى توقفت . بل غالبا ما أتوقف ،
وانتهى دائما لمثل هذه الحيرة ،
أتساءل عما أبغيه ، أتساءل أيضا
عندما يتوقف الناس عن اتخاذ الكنائس
ماذا سيكون شأنها ، اذا احتفظنا
ببعض الكنائس بعرضها على مر الزمن
مخطوطاتها ، ونفائسها فى صناديق مغلقة ،
وما خلا ذلك متروك للمطر والقطعان .
أسنتجنبها كأماكن مشئومة ؟

أو ــ عند الظلام ــ ستأتى نساء مرتابات
كى يلمس أطفالهن حجراً بعينه ،
يلتقطن رقى للسرطان ، أو يرين
ذات ليلة شبح ميت يتحرك ؟
قوة ما ستظل باقية
فى الالعاب ، فى الالغاز ، كأنها عفوية ،
ولكن الخرافة ، كالعقيدة ، لا بد أن تموت ،
وما الذى يبقى حين يذهب الانكار ؟
حشائش ، وارض معشبة ، واشواك ، دعائم ، وسماء

شكل يزداد اعتاما على مر الأسابيع
وهدف يغمض . لكم أتساءل
من سيكون آخر الناس ، آخرهم
فى قصد هذا المكان لما أنشىء له ، واحد
من اولئك الذين يقرعون ويسطرون ويعرفون ما هى شرفة الصليب ؟
شغوف بالأطلال ، شبق الى الآثار ،
او مدمن كريسماس ، يعول على نسمة
من لفح الاحبار وموسيقى الكنيسة وبخور المر ؟
أو انه سيكون مثيلى

سئم ، لا يعرف ، يدرك ، أن القرين الروحى
قد تلاشى ، ولكن يأتى الى هذه الرقعة من الارض
عبر قذر الضواحى لأنها حملت دون سفك ــ
(على المدى وفى اتزان) ذلك الذى يدرك
فى الانفصال فحسب ــ الزواج ، والميلاد ،
والموت ، وخواطر عن كل ذلك ــ التى من أجلهــا
جاء بناء هذه القوقعة ؟ اذ رغم أنى
لا أدرى ما قيمة هذا الجرن المنمق العطن ،
فانه يسرنى أن أقف هنا فى صمت ،

هو بيت جاد على ارض جادة ،
تهدأ فى هوائه المخلط كل انفعالاتنا ،
وتتضح ، وتغلف مصائر لنا .
ومن هنا فانه لن يتقادم
طالما أن هناك من سيكشف
فى نفسه تعطشاً الى مزيد من الجد ،
يجذبه الى هذه الرقعة من الأرض ،
التى سمع بأنها تهدى الى الحكمة ،
ولو لكثرة من دفن حولها .

المرور العابر بالكنيسة ــ وهــو الخبــرةاليومية التى لا تلفت النظر ــ أصبح مع تطور القصيدة نقطــة التقــاء بــين الماضى والحاضروالمستقبل ، وهذا البناء الذى فى البداية لم يثر فى ذلك القادم الا شعوراً بعدم الاكتراث ، أصبحفى النهاية « بيتا جاداً على أرض جادة » تكتمل فيه المراحل الأساسية لحياة الانسان ، الميلادوالزواج والموت . الشــاعر هنا ــ رغم نظرتــه العميقة الى الحياة ــ يرى الواقع بما هو واقع ،ولا يخدع نفسه بزخرف الخيال ، فلا هو يرى نفسه بالبطل الفذ ، ولا يسرد لنا أحداثاً خارقة ،ولا يرحل بنا الى أجواء مصطنعة . كما أن اللغة التى يتخذها ميسرة ، قريبة المنال ، تكاد تكونلغة الحياة اليومية . وهو مع هذا يعبر عن موقف صادق عميق التأثير . وما قلناه عن هذه القصيدةينطبــق بصــفة عامة على شــعراء « الحركــة The Movement » الذين هدفوا الى مخاطبةالقارىء العادى والبعد بالشــعر عــن المحراب الاكاديمى ، وبالشاعر عن الكهانة . يقول لاركن :

« يهدف الشــعر مــن أعماقه ــ وهو فى ذلــك ككل فــن ــ الى توفير المتعة ، فاذا فقد الشاعر مستمعيه من الباحثين عن المتعة ، فانه فقد الجمهور الجدير به . وهو جمهور لايمكن الاستعاضة عنه بالطلبــة الذين يقيدون اســماءهم بالجامعات كل أول سبتمبر ... واذا كان لنا ان نستنقذ الشعر من أن يكون واجبا يحفظ حتى يكون متعة للتذوق ، فلابد من تغيير شامل لأفكارنا واتجاهاتنا الحالية » .

فى مقابل هذا ، وعلى الجانب الآخر يمكنأن نضع النقـد الذى وجهـه الشـاعر المعاصر تشـارلز توملينسـن Charles Tomlinson لشعراء « الحركة » :

« ان خواء الشعراء الذين اختارهم Conquest يعود الى اخفاقهم العام فى الرؤية الجديدة للأشياء ، أو لتحقيق « رعشة جديدة frisson nauveau » اذا حاولنا استعمال تعبير هيجو فى مدح بودلير دون الأخذ بالمعنى الرومانسى للعبارة . انهم يفتقدون الادراك الحيوى للامتداد خارج أنفسهم ، والسر الذى يتجسد فى الخليقة ، وهو ماليس لهم به خبرة على أى درجة من درجات الحدة ، ومالم يداخلهم به شعور حسى عميق ... ان ادراك الشاعر الموضوعى لما هو خارج نطاق ذاته ، وما لايتلون بعقليته ، وقدرته على تحقيق هذه الموضوعية فى العمل الفنى ، هذا هو مقياس مهارته ، وهو أول متطلبات العبقرية الفنية » .

اذا كان شعراء « الحركة » قد نحوا منحىالتقليـد ونادوا باتبـاع الأسـاليب العمودية فى الشـعر الانجليزى ، فان شـعراء « المجموعة The yroup » نادوا بالثورة على التقاليد ، من حيث الشكل ومن حيث المضمون . ولم يدعهؤلاء الشعراء فى تجديدهم الى اتخاذ أسـاليب محددة معينة ، كما أنه يمكـن القـول بأنه رغماجتماعهم وتآلفهم كأفراد ، الا أنه من الصعب أن نضعهم تحت راية واحدة . وقد بدأوا كجماعةمن الأصدقاء تضمهم ندوة اسبوعية شعرية تعقد فى مسكن رائدهم فيليب هبسبوم Philip Hobsbaum فى حى سـتوكويل بلندن ، ولم ينفرط عقدهم حتى بعد انتقاله الى بلفاست بشـمالايرلندا ونقله لصالونه الادبى هناك ، بل ظلوا فى اجتماعاتهم بلندن تحت رئاسة الشاعر الشابادوارد لوسى سميث Edward Lucie-Smith . وكان أول ظهورهم كمجموعـة فى الديوان الذىنشره هبسبوم فى منتصف الخمسينات بعنوان « مختارات المجموعة A Group Anthology ». ونحن نختار القصائد التالية من ديوان ادوارد لوسى سميث « نحو الصمت Towards Silence » لما تبينه هذه القصائد من تجديد لا من حيث الشكل بل من حيث المضمون أيضاً .

ثلاث أغان للسرياليين

١ ــ الى رينيه ماجريت

عين ترنو
من وعائى
كأنما هناك
من كدت آكله .
آكلو السبانخ
غالبا مايخطئون ،
قوة جسد أكبر من قوة العقل ؟
ولكن العقل أقوى .
الغرفة ملأى
ولا مكان لنا ،
والتفاحة
أخطبوط .

٢ ــ الى ماكس أرنست

هزار
فى حجم البيت
ابتلع رجلاً
فى حجم الفأر :
حلو حلو حلو
صاح الهزار

تحت الريش
تائهاً فى الظلام
فزع الرجل
وبدأ يعوى
هاو هو هو
صاح الهزار

والقمر رنا الى أسفل
بنظرة باردة
الى الغابات والطير
الذى يعوى هنالك
الا اسمعنى الآن
صاح الهزار

كيف لرجل
داخل طائر
ان يعوى كالكلب
أليس هذا غريباً ؟
آه ليس كذلك
صاح الهزار .

٣ ــ الى سلفادور دالى

نحن ننام . الأرض
تهتز ، والزلزال
يهمس الينا .
نحن نغوص الى أعمق
ثم الى أعمق
من الحلم

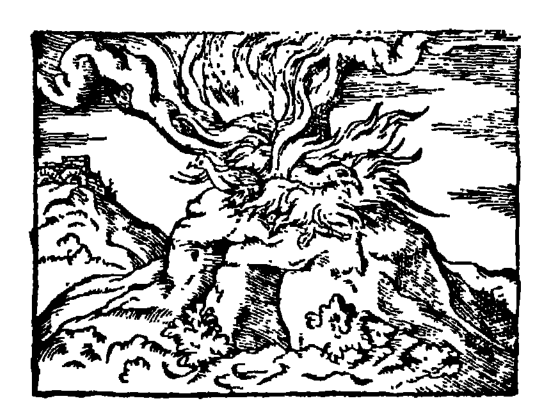
عندما نمت
تغير العالم .
اهتز كالماء
القى فيه بالحجر ،
الموجات تنداح
لتهز حلمى
كوابيس . اقداس .
تعريشة السماء .
رموز الحب .
علامات الفزع .
ما الانسان
ان لم يكن حلم ذاته ؟

فى الاغنية الاولى يقلد الشاعر اسلوب الرسام السريالى البلجيكى رينيه ماجريت (١٨٩٨ ــ ١٩٦٧) الذى كان يهدف الى استظهار كنه الاشياء فى العالم الخارجى بوضع هذه الاشياء فى أطر غير مألوفة ، وفى مجال علاقات غير متوقعة . اما الاغنية الثانية فهى مهداة الى الرسام الألمانى الأصل ماكس ارنست (١٨٩١ ــ) ولعل التداخل الذى يقدمه لوسى سميث فى هذه القصيدة بين ثلاثة كائنات ــ الكلب داخل الرجل داخل الهزار (حيوان وآدمى وطير) ــ لعل هذا التداخل هو نوع من محاكاة أسلوب « الـ Collage » أو « المونتاج Montage » الذى اشتهر به ارنست ، والذى يعتمد على تزويد خلفية الموضوع المصور بقصاصات او عناصر شتى ينسقها الرسام لتضيف زوايا جديدة لرؤية الصورة ، ليس فى اطارها الحرفى الواقعى ، وانما من خلال ابتكارات اللاشعور ، وهى أساليب وحيل فنية كانت اساساً لما يسمى بالدادائية Dadaism . أما الاغنية الثالثة المهداة الى الرسام الاسبانى سلفادور دالى (١٩٠٤ ــ) فمما لا شك فيه أنها محاولة لتفسير ماسماه دالى (بالنشاط العصابى النقدى Paranoic critical activity) والذى وصفه بأنه اسلوب تلقائى للفهم يأتى اليه الانسان بشكل لاشعورى فى ظل حالات تكاد تكون عصابية . ولم يتوقف ادورد لوسى سميث عند محاولة الافادة من أساليب الفنون المنظورة فى تجاربه الشعرية ، انه عمد أحياناً الى مصاحبة الكلمة المنطوقة بالصورة المرسومة ، (١٦) والى استعارة أساليب التعبير الشعرية من لغات اخرى مثل قصائد الهايكو Haiku والتانكا Tanka اليابانية . خذ مثلا هاتين القصيدتين اللتين صيغتا ضمن سلسلة من القصائد كتبها لتصاحب صورا رمزية مستمدة من كتاب Les Varais Pourtraits des Hommes Illustres, 1581. وهى صور لها معان مسيحية .

---

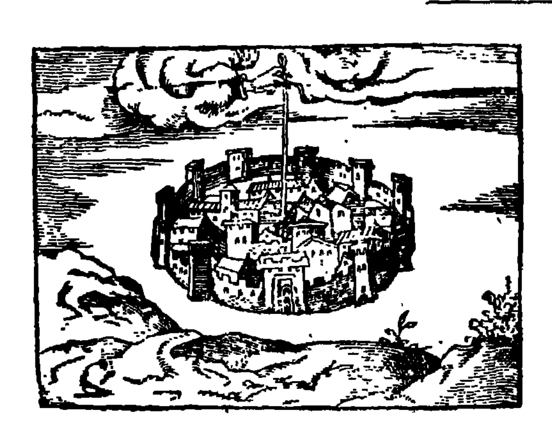
(١٦) نذكر ايضا المحاولة الطليعية التى قام بها الشاعر الانجليزى المتامرك توم جن Thom Gunn واخوه المصور اندر Ander حين اخرجا سويا ديوانا من القصائد كتبها توم فى مصاحبته صور فوتوغرافية اخرجها اندر وصدر فى الولايات المتحدة بعنوان « ايجابيات Positives » .

(أ) القصيدة الاولى



احترق أيها الفينيق . منذا
يظن الآن أنك تفعلها ؟
شركة التأمين تتوجس
خداعا ، وتحذرك بشدة
من أى مطالبة . أيسر سبيلا
بالتأكيد ان تتزوح
وتبيض أنثاك .

(ب) القصيدة الرابعة



الحبل يتآكل الذى يمسك
المدينة . لايطلب
الا القليل كى تغوص
كل هذه الابراج
فى العدم . سد ماسورة
اقطع سلكا
خلخل صمولة . الظلام
والقفر يعودان

● ● ●

— ٧ —

الولايات المتحدة فى الوقت الحالى اكثر خصبا فى الناحية الادبية من انجلترا ، سواء كان ذلك فى الشعر أو فى القصة أو فى الانماط الادبية الاخرى . ويمكن القول بصفة عامة ان كتاب الولايات المتحدة أكثر جراة فى التجريب ، وأكثر تعرضاً للتيارات العالمية فى الادب من زملائهم الانجليز . ولعل ثراء الولايات المتحدة وانفتاحها على العالم جعلها أكثر سبقا فى اتخاذ الاتجاهات الادبية الطليعية ، واقدر على الابتكار . ومع هذا كله فان الباحث المدقق يستطيع أن يتبين انه على الرغم من ذلك فان التيارات الادبية الرئيسية فى الولايات المتحدة وانجلترا تكاد تسير فى اتجاه واحد ، وانها متماثلة الى حد كبير ، ويرجع ذلك الى التداخل الشديد فى الحركات الثقافية فى كلا البلدين ، سواء كان ذلك بصورة مباشرة — كانتقال الادباء بالفعل من بلد الى الاخرى ، او غير مباشرة عن طريق الاذاعات ووسائل النشر المختلفة . وهذا يفسر لنا التماثل الشديد فى الموقف الشعرى الحالى فى انجلترا وامريكا . فكما ان انجلترا يسودها تياران رئيسيان يتمثلان كما أسلفنا

فى شعراء « الحركة » المحافظين ، وشعراء « المجموعة » التقدميين ، فان هناك تيارين شبيهين فى الولايات المتحدة : أصحاب الشكل formalists من شعراء « مدرسة الجبل الاسود Black Mountain Poets » أو كاتبو « شعر الطاقة » Projective Verse وهم تلامذة ا.ا. كمنز E. E. Cummings وكارلوس وليامز ، وباوند ، وعلى الجانب الآخر هناك شعراء الاعتراف من أمثال سيلفيابلاث Sylvia Plath ، وآن سكستون Ann Sexton وهما بالفعل تلميذتاروبرت لويل ، أو الايقاعيون The Beats مثل اليهودى الان جنسبرج Allan Ginsberg .

اما الشكليون « Formalists » فمعظمهم من الاكاديميين الذين عملوا بالجامعات ، وأخذوا الأدب والشعر عن دراسة ، واهمهم تشارلس اولسن Charles Olson ، ونسلك معه هنا روبرت كريلى Robert Creeley ، وروبرت دانكان Robert Duncan ودنيز ليفرتوف Denise Levertov وادوارد دورز Edward Dores . وتعتبر المقالة التى كتبها تشارلس اولسن عام ١٩٥٠ ونشرت فى العدد الثالث من مجلة « الشعر » بنيويورك نوعاً من « الاعلان » الشعرى لشعراء « الطاقة » . وقد حدد اولسن فى هذا المقال مفهومه للشكل الشعرى ، وللحقيقة التى يعبر عنها الشعر . فهو يعرّف القصيدة بأنها الطاقة التى ينقلها الشاعر من مصدر ما (وثمت أسباب متعددة لها) من خلال القصيدة الى القارىء . وعلى هذا فان القصيدة ذاتها تركيب مشحون بالطاقة ويهدف الى تصريفها دائماً . ويتبع هذا أن كتابة القصيدة هى عملية تكوين لمجال (١٧) شعرى Field Composition ، وان الشاعر فى تكوينه لهذا المجال تحكمه عدة قوانين . أول هذه القوانين المبدأ القائل بأن الشكل الخارجى ماهو الا امتداد للمحتوى . والقانون الثانى ان القصيدة فى حالة صيرورة دائمة . وهذا مبدأ ينتج عن التحام الفكرتين السابقتين . اذ أن الطاقة التى تشبع بها القصيدة فى اتجاهها لاتخاذ الشكل الخارجى اللازب ، تجعل من القصيدة حركة دائمة فى داخلها ، بحيث تتتابع مكوناتها الفكرية فى تلاحق سريع . (والعبارات التى صاغ بها اولسن هذا الجزء من مقاله تذكرنا بايقاعات الحياة السريعة فى أمريكا ، وتذكرنا فى نفس الوقت بحركات الالكترونات السريعة فى الذرة) . ويدعو اولسن الى اعتبار المقطع Syllable هو الوحدة الاساسية للقصيدة ، وليس القدم foot ، ويعتبر أن صياغة المقاطع تعبر عن الجانب العقلى للجهد الشعرى ، وأن تأليف البيت يعبر عن الجانب العاطفى فيه . ثم هو ينتهى من ذلك الى أن مجال القصيدة يضم حصيلة من المكونات التى تتوتر فى حركة دائمة ، وهى مكونات لا يبدأوجودها فى العالم الخارجى ، وانما لها وجودها الذاتى فى القصيدة ومحكومة بمجالها الشعرى . ومن ثم فان الاجرومية التقليدية التى تتناول التتابع الزمنى فى العالم الخارجى لامحل لها هنا ، اذ أن علاقات مكونات القصيدة تخضع لما يسمى بالتوافق والتداخل الزمنى Presentative simultaneity . ولعل أهم ما جاء فى هذا المقال قول اولسن ان أول مايشكل القصيدة عندكتابتها ، هو أنفاس كاتبها التى تتلاحق أو تتباطأ طبقا لانفعالاته أثناء عملية الابداع . ومن ثم فان القصيدة تكوين سمعى يهمسه الكاتب لنفسه مع لهثات انفاسه ، فعلى القارىء اذن ــ استجابة منه لهدف الكاتب ــ أن يخرج القصيدة من شكلها

---

(١٧) تستخدم كلمة « مجال » هنا بالمعنى العلمى لها كما فى « مجال مغناطيسى » مثلا .

المرئى الى حيزها المسموع . ويرى اولسن اناختراع الآلة الكاتبة قد حرر الصيغ المكتوبة من الأطر التى تجمدت عندهـا بفعل تأثير مطبعةجوتنبرغ . وأصبح من الميسور على الشاعر ان يتحايل فى تغيير هوامشه ، وفى اقتضاب سطوره ،وتحوير شكل كلماته بفصل اجزائها ، او بالمباعدة بينها كيفما يتراءى له ، معبرا عن الصمت ، اوالتتابع او السرعة ، او الاندماج وهكذا . هناك اذن فى رأى اولسن علاقة وثيقة بين شكل القصيدة المكتوب وبين وقعها السمعى ، وهو أمر مرتبط بمعنى القصيدة من ناحية ، وبالصلةبين الشاعر والقارىء من ناحية اخرى . ومع هذا كله فان اولسن يتطلب من الشاعر أن يلغىالجانب الغنائى الفردى ، فليس الشعر تعبيراً عن العاطفة الانانية ، وانما الشاعر وسيلة لنقلالشحنة او الطاقة كما أسلفنا . ولهذا فان اولسن يزكى الجانب الدرامى أو الملحمى للشعر كما تمثلفى اسكيلوس Aeschylus وهومر . خذ مثلاً هذا الجزء من قصيدة « ماكسيموس بن مدينةجلوستر ، اليك » وقد حاولنا أن نورد شكلها بالعربية منحيث التنسيق كما نشرتبالانجليزية.

(٢)

الانسان يحب الشكل فقط
والشكل فقط يأتى
الى الحياة عندما
يولد الشيء

يولد منك ، يولد
من القش والقطن ويخرج
من لقائط الشارع ، والمرافىء ، واعشاب
تحملها ، ياطائرى

من عظمة ، من سمكة
من قشة ، أو قد تكون
من لون ، من جرس
من نفسك ، ممزقة

(أيا طائر
أيها الكأس الاغريقى
أى انطونى من بادوا
طر خفيضاً ، بارك
الأسقف
تلك المنحدرة برفق
حيث النوارس تجلس على اعمدة حوافها
والتى منهـا تذهب
ومطارح تجفيف مدينتى

(٣)

الحب شكل ، لا يمكن أن يكون
دون مضمون هام (الوزن ، قولى ، ٥٠ قيراطا ، لكل منا ، بالضرورة ،
بميزان صائغنا (الريشة مضافة الى الريشة ،
وما هو معدنى ، وما هو شعر أجعد ، والخيط
الذى تحملينه فى منقارك العصبى ، كل هذا
يزيد الحجم ، كله ، فى النهاية
يتجمع
(أى سيدتى ، يا ذات الرحلة السعيدة
التى فى ذراعهـا
التى فى ذراعها الأيسر لا يرتكن فتى
بل خشبة منحوتة بدقة ، قارب
مطلـبى
شراع رقيق ، مقدم
للابحار قدماً

• • •

فاذا تركنا اولسون وشـعراء « الطاقة »الاكاديميين ، لننظر الى الجانب الآخر من الصورة التقينا بعدد من الشعراء ممن اقتفوا أثر روبرت لويل فى كتابة شعر الاعتراف ، أو الشعر الذى يهدف أساساً الى التعبير عن الذات ، وهو شعرمكتئب بصفة عامة اذ هو يصف مأساة الفرد فى عالم اجتاحته النوائب . ونضرب نموذجا لهؤلاءالشاعرة الامريكية النشأة ، الانجليزية بالتجنس ، سيلفيا بلاث Sylvia Plath التى ماتت منتحرةعام ١٩٦٣ ، فى الحاديـة والثلاثين من عمرها . وقد تتلمذت كما أسلفنا فى كلية سميث بالولايات المتحدة على يد لويل ، ثم جاءت الى كمبريـدج بانجلترا حيث زاملت الشاعر الانجليزى تى هيوز Te Hughes وتزوجته وقد كتبت معظم شعرها الهام بعد أن أنجبت طفليها وفى خـلال السنتين الاخيرتين من حياتها . ورغم أن شعر بلاث ينم عن حب متأصل للطبيعة ، وخاصة للبحر الذى امضت طفولتها بجانبه ، الا أن الواضح انه قد تملكتها رغبة طاحنة فى افناء الذات ، ولم تكن هذه الرغبة وليدة مرارة شـخصية ، اذ أن ظواهر حياتها الخاصـة لم تكن لتؤدى الى ذلك ، ولكنهـا فى الأغلب نتجت عن عوامل نفسية وفنية تسلطت عليها منذ الطفولة ، فقد ولدت لأب ألمانى الأصل من النازى ، مات وهى فى التاسعة ، وام نمسوية ، ولذا فانها ولدت فى بيئة اسرة مغتربة ، فى ظروف قلقة . وقد دونت هى ظروف حياتها على شكل قصة طويلة بطلتها تعانى من عقدة الكترا ، وتزداد محنتها بوفاة أبيها المفاجىء . ومن أهم قصائدها المعبـرة القصـيدة التالية ، وتتحدث فيها عن محاولتها الثالثة للانتحار :

السـيدة عازار

لقد فعلتها مرة اخرى .
عاماً فى كل عشرة
احاولهـا ـ

معجزة متحركة ، جلدى
لامع كمصباح النازى ،
وقدمى اليمنى

فى خفة الورق ،
وجهى بلا قسمات ، رقيق
مثـل الكتان .

انزع اللفيفة
اى عدوى .
هـل أفزع ؟ ـ

الأنف ، تجاويف العين ، طقم الاسنان ؟
النفس العطن
سيذهب فى يوم

سرعان سرعان ما سيعود اللحم
الذى أكله كهف القبر
ليستقر علىَّ

وانا امرأة مبتسمة .
ما زلت فى الثلاثين .
وكالقطة أموت تسع مرات .

وهذه هى الثالثة .
ما اسخف
أن يُقضى على كل عقـد .

بالملايين الشعيرات .
جمهور جارشى الفـول
يدلف ليراهم

وهم يكشفون عن يدى وقدمى ؛
العرض العظيم لنضو الثياب .
سادتى وسيداتى

هذه كفاى
وركبى
قد أكون جلداً وعظماً

ومع ذلك فانى ما زلت نفس المرأة ذاتها .
أول مرة حدثت كنت فى العاشرة
وكانت صـــدفة

والمرة الثانية قصدت
أن أمضى للنهاية ولا أعود
أحكمت الاغــلاق

كقوقعة بحرية
وظلوا ينادون وينادون
وينزعون الدود عنى ، كاللؤلؤ الملتصق .

المـــوت
فن ، ككل شيء آخـــر .
وانى اتقنته تماماً .

اتقنته حتى لكأنه الجحيم
اتقنته حتى أصبح حقيقة .
ما أظن الا انك ستقول انى موهوبة .

ما أسهل ان تأتيه فى زنزانة
ما أسهل ان تأتيه دون تراجع .
ان مسرحية

العودة فى وضح النهـــار
الى نفس المكان ، ونفس الوجه ، ونفس
الصيحة القاسية :

« معجزة »
هى التى تطرحنى .
هنـــاك ثمن

للنظر الى جراحى ، وهناك ثمن
للتسمع الى قلبى —
انــه يــدق

وهناك ثمن ، ثمن كبير جداً
للكلمة ، أو للمسة
أو لقطرة الدم

أو لخصلة الشعر ، أو لقطعة الملبس .
كذا كذا ياهر دكتور
كذا ياهر عدو .

أنا عملك الكبير
أنا نفيستك
الطفلة الذهبية الخالصة

التى تذوب من صيحة
اتقلب واحترق
ولا تظن انى ابخس من اهتمامك

رمــاد ، رمــاد —
تحركه وتقلبه .
لحم ، عظم ، ليس هناك شىء .

كعكة من الصابون
خاتم زواج
حشــو ذهبى

يالله ، ياللشيطان
خذ حذرك
خذ حذرك .

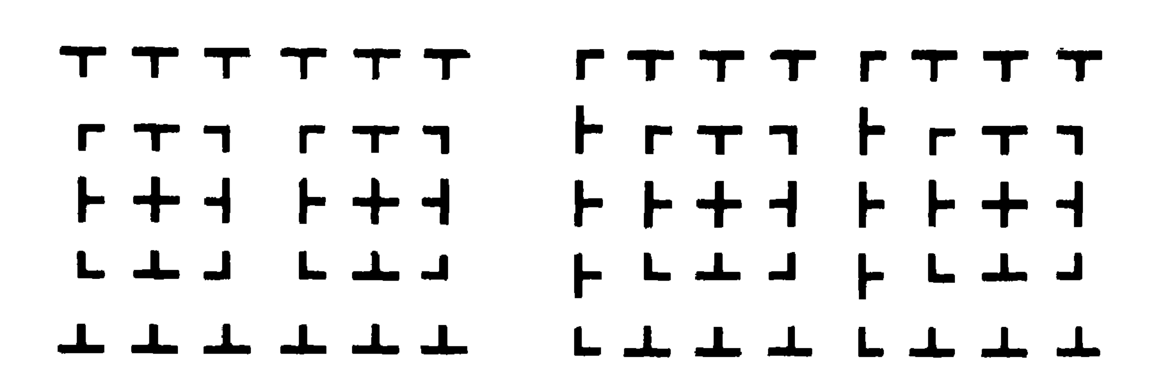
من هذا الرماد
ابعث فى شعرى الاحمر
وآكل الرجال كالهواء .

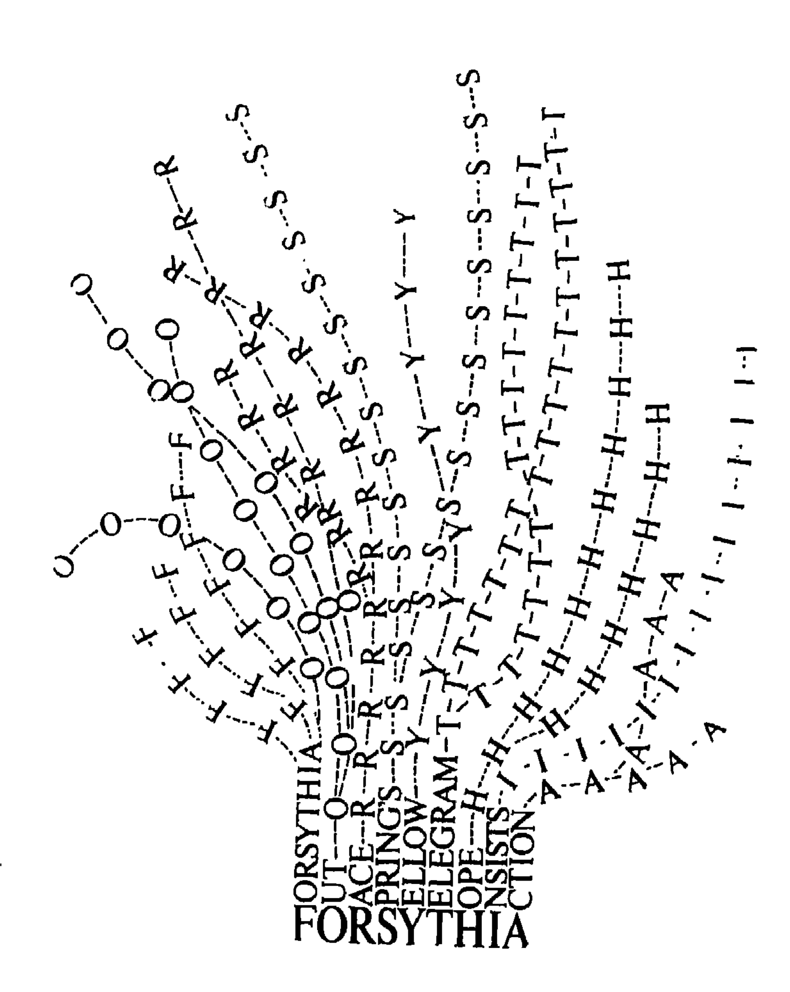
●●●

ــ ٨ ــ

فى نهاية هذا المقال لا بد أن نشير الى ظاهرةهامة بدأت تثبت وجودها لا فى الشعر الانجليزى والأمريكى فحسب ، بل فى الشعر الاوروبى بصفةعامة وهى ظاهرة « الشعر المجسد Concrete Poetry » . وهو شعر يؤكدالجانب الملموس للمادة التى يستخدمها الشاعر وهى اللغة والالفاظ . فالشاعر المجسد يخلق تكوينات من الألفاظ ومقاطعها ، بل انه قد يستخدم أحياناً مادة « غير لغوية » فى التعبير عنرؤياه . والشاعر « المجسد » لا يتقيد بأحكام اللغة ، بل انه ينسق الفاظه على مساحة الصفحةفى حرية تامة ، غير متقيد بتقليد صفها فى خطوط مستمرة ، اذ أن هدفه الأول هو التأثير البصرىوليس الادراك الذهنى . والقصيدة فى النهاية هى تكوين مرئى تخاطب القارىء أو « الرائى »عن طريق تركيبها الشكلى أولاً وقبل كل شيء . والشعر المجسد هو فى الواقع خطوة أخيرة نحوكسر الحاجز اللغوى بين الامم المختلفة ، ومظهر جديد من مظاهر الاتجاه نحو العالمية الذى تحدثناعنه فى صدر هذا المقال . وقد بدأت الارهاصات الاولى لهذا الشعر فى سويسرا على يد الشاعريوچين چومرينجر Eugen Gomringer وفى البرازيل على يد هارلدو دى كامبوس Haroldo de Campos ، وديكيو بجناتارى Decio Pignatari واوجستو دى كامبوس Augusto de campos وكان ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى مر الخمسينات . وقد انتشر هذا النوع من الشعر انتشاراً سريعاً فشمل العديد من البلاد الاوربية (المانيا والنمساوايسلندا وتشيكوسلوفاكيا وتركيا وفنلندا والدنمرك والسويد وفرنسا وغيرها) بل انهعُرف أيضاً فى اليابان . أما فى انجلترا والعالم الناطق بالانجليزية فقد وجد هذا الشعر أرضاًممهدة ، حيث وجد الشعراء المجسدون سوابق فى شعر پاوند ، وجويس ، وكمنز ، جعلتهم أكثرتقبلا لهذه الاتجاهات المستحدثة . وكان الشاعر الاسكتلندى أيان هاميلتون فينلى Ian Hamilton Finlay فى مقدمة الشعراء الانجليز الذين اتخذوا هذا الاتجاه وأجادوا فيه . وفى الولايات المتحدة وجد الشعر المجسد رواجاً كبيراً . ونحن نورد فى ختام هذا المقال قصيدتين مجسدتين للشاعرة الامريكية مارى الن صولت Mary Ellen Solt . اولاهما المسماة Forsythia (نوع من الزهر الأصفر من الفصيلة الزيتونية) وتقول كاتبتها ان القصيدة مكونة من حروف هذه الكلمة ، وكذا لرموزها فى شفرة مورس Morse code التى تستخدم فى ارسال البرقيات . وفى الأصل جاء الرسم على أرضية صفراء ترمز الى لون الزهرة ولون ورق البرقيةأيضاً . الزهرة فى تفرعها تحمل رسالة كالبرقية تماما ، وهى رسالة هامة تبعث على الحركةوالحياة ، لأنها رسالة الربيع . أما القصيدة الثانية **سوناتا صاعدة الى القمر** Moonshot Sonnet فتقول الكاتبة انها استخدمت فيها العلامات التى رسمها العلماء على الصور الاولى التى وردت من القمر . وتعلق قائلة :

« لم يستطع احد أن يكتب سوناتا الى القمر منذ عصر النهضة ، ولم أكن لأكتبها دون أن ادخل فيها المضمون العلمى الجديد . فقداصبح القمر شيئاً آخر والسوناتا شكل شعرى يعلو على القومية ، ويتعاظم على اللغة ، مثل القصيدة المجسدة . « سوناتا صاعدة الى القمر » تحمل تندراً على الأشكال القديمة ، وتقريراللحاجة الى اشكال جديدة » .




ORSYTHIA
UT
ACE
PRING'S
ELLOW
ELEGRAM
OPE
NSISTS
CTION
FORSYTHIA

عبد الغفار مكاوى

لحن الحرية والصمت
الشعر الألمانى فى القرن العشرين

– ١ –

تمهيد الأرض :

١ – تتميز الحياة الأدبية في مرحلة زمنية معينة وفى ظل الظروف السوية بأن انتاج الجيل السابق يبلغ ذروته الناضجة فلايكون على الجيل اللاحق الا ان يواصل السير على طريقه أو يرفع فى وجهه راية العصيان . ولكن الأوقات التى تشتعل فيها الأزمات قد تؤدى بالصراع الطبيعى بين الأجيال الى القطيعة والحرب المهلكة . والأدب الألمانى بعد الحرب العالمية الاولى شاهد على هذا ، اذ اندفع أصحاب الحركة التعبيرية – التى ازدهرت وانطفأت فى حوالى عشر سنين (١) – فى هجومهم على الأجيال السابقة ،وأصبح أدبهم بأجمعه صرخة حارة فى سبيل أدب جديد يُعبر عن انسان جديد وقيم جديدة تحقق العدل والحرية والكرامة والاخاء البشرى .

---

(١) راجع ان شئت مزيداً من التفصيل فى كتابى عن التعبيرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

أما بعد الحرب العالمية الثانية فان الموقف مختلف تمام الاختلاف . لقد انشق الجيل السابق على نفسه بسبب الطغيان النازى الذى اضطر انبل الأصوات الى الهجرة او النفى أو الصمت . كان هناك الأدب الذى انتجه المهاجرون ، ولا يزال قسم كبير منه مجهولا ، وما عرف منه لم يتغلل بعد فى وعى القراء والأدباء . وكان هناك أدب الكتاب الذين فضلوا البقاء فى بلادهم أو اضطروا اليه ونشروا كتبهم فى ظل الطغيان (ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أنهم انضووا تحت لوائه القذر) .

تسبب هذا الصدع فى تشويه الصراع الطبيعى بين الأجيال على أنحاء مختلفة . وجاءت الأجيال الشابة فبدأت الحساب الشامل مع الأجيال السابقة على سنة الكارثة (١٩٤٥) . ثم اخذت تتطلع لحوار آخر مع أدب المهاجرين الذى بدأ يعود بالتدرج الى وطنه الأصلى . وتبين للأجيال الشابة أن جيل المهاجرين جيل مختلف عنهم ، وأن أصحابه الذين قاوموا الطغيان وتنبأوا بسقوطه ليسوا رفاقهم فى السلاح . وتعذر على الشباب أن يجدوا نقطة الالتقاء مع الجيل الذى سبق الكارثة ، فكان عليهم أن يبدأوا من نقطة الصفر المخيفة (٢) . ولكنهم من ناحية اخرى لم يعدموا فرصة اللقاء مع أدب عظيم آخر كانت بلادهم قد فقدت الصلة به تماما ، الا وهو الأدب الاوروبى والأمريكى . **ونشطت حركة الترجمة عن الانجليزية والفرنسية بوجه خاص ، وشارك فيها ادباء ما بعد الحرب بنصيب موفور ، وتعرف القراء على اسماء كبيرة ولامعة فى الرواية مثل جويس وبروست ، وهنرى جيمز وفرجينيا وولف ، وهمنجواى وشتينبك وتوماس وولف فوكنر ، بالاضافة الى كافكا الذى كان مجهولا لهم حتى كتب عنه توماس مان ونشر أعماله ماكس برود ، كما عرفوا اشعار پاوند واليوت واودن وديلان توماس ، وانجاريتى ومونتاله وخيمينث ولوركا وجين والبرتى ونيرودا ، وبريتون وميشو والوار ورينيه شار وغيرهم وغيرهم من الشعراء والكتاب الذين استوعبتهم القارة وبقى على الأديب الألمانى أن يقراهم ويتأثر بهم ويتحاور معهم .** ولقد أقبل الأديب الألمانى على هذا الزاد الوافد بشهية مفتوحة أوشكت أن تفسد معدته ! ولم يستطع فى البداية أن يتمثلهم ويبرأ من تأثيرهم فكاد أن يفقد شخصيته ويضيع فرديته . وجدير بالذكر أن بعض الشباب ترجموا للشعراء الاوربيين أو الأمريكيين ، نذكر منهم على سبيل المثال **انجبورج باخمان** التى ترجمت انجاريتى ، **وباول سلان** الذى ترجم رامبو وكوكتو ورينيه شار والكسندر بلوك وسرجى ايزينين واوسيب ماندلستام ، **واريش فريد** الذى ترجم ديلان توماس **وكارل كرولوف** الذى ترجم عن الشعر الفرنسى والاسبانى ، الى جانب عدد من النقاد والدارسين الذين أسهموا فى هذه الحركة النشيطة .

وهنا نجد ملمحاً يسرى على الشعر كما يسرى على الرواية ، على اختلاف الاسلوب والموضوع والرؤية ، وهو محاكمة الماضى ، وتعرية أوهام الأجيال السابقة وآمالها الكاذبة فى المستقبل ، ومواجهة قيم الواقع والحضارة والمدنية والتقدم ... الخ ، على ضوء الكارثة البشعة والمستقبل الضائع والماضى الذاهب بلا عودة . تلاشى الأمل الساذج فى مستقبل انسانى ومثالى ، واختفى

---

(٢) راجع لكارل اوجست هورست : ابنية وتيارات ، الادب الالمانى فى القرن العشرين ، ميونيخ ، دار نشر نيمفينبرج ، ١٩٦٣ ، ص ١١٢ وما بعدها حتى صفحة ١٢٩ .

Karl August Horst ; Strukturen Und Stromungen. Deutschsprachige Literatur in 20. Jahrhundert. Munchen, Nymphenburger Verlagshandlung, 1963—S. 112—129.

الايمان الطيب بماض يرجى احياؤه وبعثه ، وبقى على الأديب أن يحدق فى هوة واقع خرب بغيض لا يحتمل !! . .

وليس معنى هذا أن الأدب صــار محدوداً بالواقع ، بل معناه أنه اكتشف آفاقه اللامتناهية التى يحقق فيها امكانياته المحدودة ، بعد أن اغلق باب المستقبل فى وجهه ، ونفض يديه من ماض ثبت خداعه . صحيح انه عزف عن رسم صورة الانسان فى المستقبل أو اســتلهام صــــورته من الماضى ، ولكنه ــ وهذا هو سر اتصال التراث الذى لا يستطيع أحد أن ينكره مهما تنصل منه ــ قد اســتأنف التجربة العظيمة التى يتميز بهــا الأدب الالمانى منذ أجيال : كيف يربى الانسان أو بالأحرى كيف يستطيع الانسان أن يحقق نفسه فى هذا العالم . وسواء أجاب عليــه ــ كما فعل بعد الحرب ــ باتهام المجتمع والبيئة أو القــول بأن الانسان حصيلة ظروفه ووضعه ، فانه لم يستطع فى الحالين أن يكف عن القاء هذا الســؤال الذى شغل به ادبه على مر العصور ، ولم يستطع أن يُعفى نفسه من مسئولية هذه الأمانة التى تقتضى منه الوعى بواقعه والشــهادة على عصره الذى يحاصره من كل ناحية . وليس عجيباً بعد هذا أن يغلب الطابع الأخلاقى بوجه عام على أدب ما بعد الحرب ، وأن يذهب الشعر والقصة والمسرحية والمقال والتمثيلية الاذاعية فى حساب الضمير كل مذهب . وهذا يؤكد صدق عبارة الفلســــوف الاسبانى اورتيجا جاسيت حين قال « ان الانسان يضطر الى الفعل بوحى من ضــميره وشــعوره بالمســــئولية حين يعجزه الوهم والخيــال عن التحليق . . . » .

٢ ــ لعل الدهشــة أن تكون هى الدليل المقنع على جودة عدد كبير من القصائد التى كتبت بعد الحرب ، الدهشة من قدرة الأديب الالمانى على الكتابة والابداع على الرغم من كل شىء . . على الــرغم من كل ما كابده وكابدته بلاده ــ فى ساعة الصفر المخيفة ــ من جــوع وشــقاء وذل وخراب . ولن تكفينا الصفحات الطوال للحديث عن كل ما تنطوى عليه عبارة « على الرغم من . . » وقد يكون أول ما يرد على الخاطــر أن الشــعر استطاع أن يُعرى الواقع من أقنعته الزائفة ، وأن يصمد له ويتحداه وجهــاً لوجه ، ويطرح كلمات وتعبيرات كانت عزيزة على المعجم الشعرى الموروث فأصبحت أكاذيب تثير الضحك والسخرية ! ومن الصعب ان نؤلف بين أشعار ما بعد الحرب فى نسق معين ، لان معنى هذا أن نتسرع بفرض النظــام على واقــع متفجر مضطرب لم يعرف النظام .

وقد تساعدنا النظرة العاجلة الى المجموعات التى توالت فى الظهور على تبين بعض الخصائص التى يمكن ــ مع الحذر الواجب ! ــ أن تهدينا الى خيط أو خيوط مشتركة بينها . ففى سنة ١٩٤٨ ظهرت مجموعة شعرية **لجنتر آيش** (*) (١٩٠٧ ــ ١٩٧٢) بعنوان « أحواش نائية » Abgelegene Gehöfet ، وظهرت معها بعض « العلامات » الدالة على طابع الشعر المعاصر : الصور التى لم تأت من الافكار ، بــل الفت بينهــا مجموعة من التركيبات اللفظية والصــوتية ، الاقتصــار على « الهنا » و « الآن » ، « تعقيل » اللغة الى الحد الذى اصبحت معه قادرة على اســتيعاب الواقع الجديد بلا صيغ مسبقة او كليشهات محفوظة ، التشكك فى العواطف والمشاعر التقليدية المتجانسة ازاء واقــع قاس مجرد من كل عاطفة وتجانس ، تجريد الشــعر من عاداته القديمة وكأنه مريض

(*) بلغنى بعد اتمام هذا المقال ان آيش قد توفى فى الايام الاخيرة من العام المنصرم ، والذين يعرفون آيش سيقدرون الخسارة الفادحة التى اصابت الأدب الالمانى والعالمى بموته المبكر . وانى لأستأذن القراء والادباء العرب فى تعزية احبابه وعارفى فضله ومنزلته تعزية قلبية صادقة .

يعالجه الطبيب من ادوائه المزمنـة واحتفاظه معذلك بنبض الشعر وعصبه الحى على الرغم من مبضع الجراح وادواته الحادة ! ولا نبالغ اذا قلناان عذاب الأسر والاعتقال والجوع والحيرة المطلقة امام الاسئلة المصيرية (من اين والى أين ؟) التىاصبحت تغرز فى جلد البشر بعد ان كانت من نوع القلق الفلسفى والميتافيزيقى الذى علاه الصـدأ ـ كل هذا جعل الشعر ضرورة ملحة كالخبز والماء والعلب المحفوظة التى كان يعيش عليها الشعراءبعد المحنة ! .

وبدأ الحوار النقدى مع الأسلاف ، وسؤالالنفس وحسابها . وبحث الشـاعر عن اتجاهه وطريقه فى ديوان لاحق لنفس الشاعر هو «رسائلالمطـر Botschaften des Regens » أو فى قصائد كارلكرولوف Karl Krolow (١٩١٥ـ)تحولت القصيدة الى أداة لا غنى عنها ، سكين أو فتاحة علب محفوظة . انها تسـتخدم فى غرضحيوى أو يومى ، دون أن يكترث الشاعر فى كثير أو قليل بقيمة ما ينتجه ، بل دون أن يسأل نفسهان كانت له قيمة على الاطـلاق . فالشاعر الذى تألم وجاع واهين فى معسكرات الأسر والاعتقالوالسخرة ، وراح يلتقط أعواد القش أو أدوات التعذيب والعصى التى ضرب بها ليصنع منها آلةموسيقية يعزف عليها أو زخرفة تعزيه عن الجمال الذى حرم منه ـ هذا الشاعر لن يبالى بقيمة مايكتب . لقد تخلى عن طموح سلفه القديم ودعاواه العريضة وأحلامه الضخمة ، ورد الشـعر الىوظيفته البدائيـة عندما كان مرتبطاً بضرورات الحياة الأولية ارتباط الأخ باخوته ، وعندما كانينثر رموزه وعلاماته السحرية فى حقل التجربة البشرية الضيق المحدود . انه لا يحلم بانشـاءاسطورة أو سرد حكاية لأنه يعى الأخطار المحدقة به من كل ناحية . اقصى ما يتطلع اليه أن يتمتم لنفسه بتعاويذه السـحرية ليحميها من الخطر المباشر الذى يتهدده . انها ليسـت حكايات اواساطير يرويها للآخرين ، ولا هو يضنى نفسـه بالتماس الكلمة العذبة الرنين أو اللحن الموسيقىالصافى ـ كما كان يفعل آباؤه من الرومانتيكيين الجدد أو الرمزيين مثل رلكه وجئورجه وهسه... الخ ـ وليست القصيدة التى يفزع اليها من قبيل السحر لأنه لا يبالى ان خـرجت تعاويذهوتمتماته لنفسـه كما تخـرج همهمات الآلات الصاخبة أو نشيج الأطفال الجياع أو أصواتالأطلال المتداعية فى المدينة المحتضرة ...

ومع هذا فان الشاعر اذا كان لا « يسحر »ولا « يطرب » فهو لا يحرم نفسه من حرية اللعب. ها هو ذا واحد من اشعر ابناء الجيل القديم ـوهو **كرستيان مورجنشتيرن** (١٨٧١ ـ ١٩١٤) Christian Morgenstern يستنكر علىبنىوطنه ما اتهمهم به نيتشه من «الجد الوحشى» فيعبث بنماذجه العجيبة فى « اغانى المشـنقة »(١٩٠٥) Galgenlieder عبثه البرىء العميق الساخر . وها هو ذا **يواخيم رنجلنتز** (١٨٨٣ ـ١٩٣٤) Joachim Ringelnatz يستسلم لخراطره العذبة الضاحكة التى تنبعث من حياته الشريدةالبائسة ، فاذا بالجدد على لسـان **جنتر جراس** (١٩٢٧ ـ) Gunther Grass **وفولفجانـجفايراوخ** (١٩٠٧ ـ) Wolfgang Weyrauch **وهانز ماجنوس انسنز برجر** (١٩٢٩ ـ) Hans Magnus Enzensberger **وفالتـر هـولرد** (١٩٢٢ ـ) Walter Hollerer وغيرهم يصـلون بالمغامرة الى مداها ، ويلجأون للصـور والمعـانى القديمة لابراز تفاهتها وعدمجدواها ، ويلعبون أو بالأحـرى يعبثون بالحيل والأساليب الفنية الموروثـة ليزيدوا التأثير حدةوالوعى يقظة وتوترا .

ولعل أهم الوان هذه المخاطرة أو هذا العبثأو هذا التجريب أن يكون هو اكتشاف «الدادية» التى تأسست أثناء الحرب الاولى وبعدها بقليل ،أو بالاحرى اعادة اكتشافها من جديد ، مع التخلى

عما كان فيهـا من تهويلات وبهلوانيات وفرقعات لفظية، والحرص على ما يمكن ان تقدمه من طاقات تجريبية هائلة . والتفتت الأنظار الى الشـاعر والرسـام والنحات **هـانز آرب** .Hans Arp (١٨٨٧ ــ) الذى كان من اوائل مؤسسى الحركة، وبدأ الشباب يتأثرون به فى قصائدهم التجريبية وبزميله **كورت شفيترز** Kurt Schwitters (١٨٨٧ ــ ١٩٤٨) . ومـا زالت هذه التجارب تجرى اليوم على قدم وساق ، وتهدد بكسر رقبة الشعر والغاء الشاعر نفسه من القصيدة . ولهذا فسوف نقف عندها بعد قليل وقفة قصيرة .

٣ ــ ولا يمكننا ان نتحـدث عن الشـاعر الالمانى بعد الحـرب الثانيـة بغير أن نلفت نظر القارىء الى جوهر هذا الشعر نفسه وطبيعته فى هذا القرن ، وما بقى منه بعد الحـرب او بعد ساعة الصفر . **ان الشـعـر الألمـانى** ــ كما يقول الشاعر الكبير كارل كرولوف ــ (٣) **كان دائماً من وحى السـاعة ، وعكس على طريقتـه الجانـب الموقوت المحدود بالظروف السياسية والاجتماعية، فبدا بدوره موقوتا ومرهونا بظروفه ــ ولم يكن الاتصال من طابع القصيدة الألمانية فيما مضى من تاريخها ، ولا أظن انه كان طابعها فى اى أدب من الآداب** . لقد كان دائماً شـعراً يتسـم بالجهد والعناء ، لا يطفر طفرة حتى تستهلك ، ولا يتصل بالتراث حتى يعلن عليه القطيعة ــ أى انه كان مرهوناً بظروف بلده ومبدعه فى أغلب الأحوال . لهذا فقد الهدوء والاستقرار اللازمين لتطوره فى مرحلة معينة من تاريخه ــ ولهذا أيضـا يتحتم علينا ان نرصد موقفه وردود فعله على الأزمات التى هزت وطنه فى سـنوات ١٩١٤ و ١٩١٨ و ١٩٣٣ .

كانت القصيدة تهرب من مواجهة الأزمة ، أو تنقل رد الفعل الى عالم جمالى منعزل . وربما لأنها تعودت على انماط معينة من ردود الفعل لم تستطع أن تخرج عليها أو تتخلص منهـا ، فلم تلبث فى كل أزمة واجهتها أن عادت الى نفسـها ولاذت بوحدتها . يؤكد هذا أنها عندما حاولت أن تخرج من عزلتها التقليدية ــ كما حدث مثلاً فى بدايـة الحـرب العالمية الاولى ــ تفجرت لفترة محدودة ، فبدت محمومة ، مسرفة فى الشطط والجموح ، وشوهت نفسها بنفسها . وشـعر التعبيريين الذين اشرنا اليهم اشـارة عابرة فيما سبق مثل واضح على هذه الهـزة المفاجئة التى استنفدت امكانياتها وكشفت عن عجزها، فانطفأت شعلتها المشبوبة فى فترة قصيرة كعمر الزهور ، لقد عبرت قصـيدتهم عن صرخة نبيلة متأججة بالعاطفة الصـادقة ــ ولكن لم يلبث الشـلل أو الموت أن ران عليها واخمد أنفاسها ، وكأن نجاحها السريع كان السبب فى اخفاقها السريع .

ولعل هنا سبباً آخر لهذا التوقف المفاجىء الذى يعترى الشـعر الألمانى فى معظم مراحـل تطوره . ذلك انه ــ شأن الشعر فى كل الآداب ــ يصدر عن اناس متوحدين مع أنفسهم ، عن طاقات متفرقة تميل الى التصادم والتصـارع أكثر مما تميل الى الانضواء تحت لواء حركة أو مدرسة متجانسة . (وما أكثر الحـركات والمدارس فى تاريخ الأدب الألمانى بوجه عام ، وما أكثر ما كانت تلتئم لتفترق ، وتتحد لتنفصـم !) ولهذا فقد يكون من الانسب أن نتحدث مثلاً ــ فى سـياق الكـلام عن تطـور هذا الشـعر حتى أواخـر الثلاثينيات ــ عن شعراء تعبيريين مثـل تراكل وهـايم وبن (٤) وبرشت فى المرحلـة الاولى من تطورهم ، بدلاً من الحديث عن حركة تعبيرية

(٣) كارل كرولوف ، الشعر الألمانى بين سنتى ١٩٤٥ ، ١٩٦٥ (مطبوعة على الآلة الكاتبة . مؤسسة بين الامم ، دون تاريخ) .

Karl Krolow ; Deutsche Lyrik 1945—1965 s.1 (Inter-Nationes O.J.)

(٤) راجع مزيداً من التفصيل عن هذين الشـاعرين الكبيرين فى كتابى السابق عن التعبيرية .

عامة تنكر لها معظمهم او فقد الصلة بها ، أو لجأ الى احضان القصيدة السياسية مثل **يوهانيس بيشر** (١٨٩١ ــ ١٩٥٨) ، Johannes Becher أو مات أو لاذ بالصمت أو آثر الانتحار .

ولكن اصابة القصيدة بالشلل بعد انطفاءالحركة التعبيرية لا يعنى أنها توقفت . لقد ظلت باقية ، وان كان البقاء لا يعنى الحياة . اخذتتجتر أيامها أو تحملها على ظهرها ، ولم تجد القدرة أو الشجاعة على التجربة والمغامرة ،وسقط معظم اصحابها الذين لم يهاجروا من وطنهم ضحية الفاشية . والتيار الوحيد الذىنجا من هذا المصير وتشبث بالراية بعد احتضار التعبيرية هو شعر الطبيعة ــ (وقد كان التغنىبالطبيعة الجليلة الغامضة من ابرز ملامح الشعر الالمانى ، فتاريخه يرجع الى اكثر من مائتى عام ،منذ أيام **البرشت فون هالر** (١٧٠٨ــ١٧٧٧) بل بل منذ أيام **بروكيس** (١٦٨٠ ــ ١٧٤٧) حتىايام **جوته** (١٧٤٩ ــ ١٨٣٢) **وهلدرلين** (١٧٧٨ ــ ١٨٤٢) **وايشندورف** (١٧٨٨ ــ ١٨٥٧)والشاعرة العظيمة **أنيته دروسته ــ هيلز هوف** (١٧٩٧ ــ ١٨٤٨) . هرب الشاعر اذن منجبروت السلطة أو تعاسة الواقع الى معبد الطبيعة ، وراح يداوى جراحه او يلتمس النجاةمن الرعب والوحشية أو يتزود منها بالايمان والعزاء . ولا شك أن شعر الطبيعة هو الشعرالوحيد الذى استطاع أن ينقذ نفسه من الكارثة الشاملة ، فبقى وحده فى الميدان ، وتلقفهالمحافظون العظام فنوعوا فيه ووسعوا آفاقه .

والمحافظون يتمتعون دائماً بطول العمر ،ويجيدون « المحافظة » على أنفسهم فى أسوأ الأحوال . لقد لجأوا الى عزلتهم أمام الضرورةالقاسية ، وعكفوا على شعر الطبيعة الذى لم تفكر يد الارهاب فى مصادرته أو احراقه ، وبذلواجهدهم فى الابقاء على قصيدة الطبيعة فلم يطمحوا الى تغييرها وتجديدها ، واعتصموا بسطح الماءبينما كان طوفان التجديدات الثورية يزحف على الأبواب ! .

والعجيب أن الذين بدأوا بعد سنة ١٩٤٥فى ارساء القصيدة الألمانية على أساس جديد كانوا من الأسماء المعروفة التى تتمتع بالاحترام والتقدير . وقد حظيت مجموعاتهم التى صدرت بعد الحرب بنجاح كبير واقبل عليها القراء أيمااقبال . نذكر من بينها « يوم الغضب Dies Trae للكاتب القدير المتدين **فيرنر برجنجرين** (١٨٩٢ ــ ١٩٦٤) Werner Bergengruen ، و « عقيدة البندقية » Venezianisches Credot **لرودلففون هاجلشتنجه** Rudolf Hagelstange (١٩١٢ ــ) وكان فى ذلك الحين موهبةشابة تسعى على الدرب المحافظ ، وان قدمت شهادة نادرة على قدرة الشعر على المقاومة ،(وقد صدرت المجموعتان الاخيرتان فى سنة ١٩٤٥) .

٤ ــ وبينما كان شعر الطبيعة عند المحافظين والمجددين يمضى فى طريقه الى التطور ، وكان شعر « **المحنة والأطلال** » ــ وهو رد فعل عاطفىمباشر للحيرة واليأس والفوضى والذهول الذى جاء فى اعقاب الحرب ــ قد خبا وانطفأ فى حوالىسنة ١٩٤٨ ، طرات على القصيدة الألمانية بعد سنة ١٩٥٠. تغيرات شاملة كانت فى مجموعها أقرب الى روح المغامرة الجسورة . كان بعض هذه التغيرات من وحى الساعة ، وكان بعضه الآخر تأثراً ومحاكاة للشعر الاوروبى الزاحف ، سواء منه الشعر الأبوللى أو العقلى المحض ، أو الشعر الديونيزى (٥) الذى يغترف من ينابيع الخيال وغياهب العقل الباطن والاحلام والكوابيس ، أو الشعر السياسى الملتزم .

---

(٥) راجع عنهما ص ٢٤٤ الى ص ٢٤٨ من كتابىعن الشعر الحديث .

ولعل أول من يخطر على البال فى هذا المقام شاعران كبيران كان لهما تأثير ضخم على مجموعة من الشعراء الذين يمارسون نشاطهم فى هذه الأيام ، وهما **جو تفريد بن** (١٨٨٦ ـ ١٩٥٦) Gottfried Benn **وبرتولد برشت** (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) Berthold Brecht . اما جوتفريد بن ـ الذى ولد ومات فى برلين وكان طبيبا للامراض الجلدية والتناسلية ـ فقد سطع نجمه وتوهج فى سماء الشعر الألمانى المعاصر حتى أوشك أن يطفىء كل من عداه ، واثر بقصائده ومحاضراته ومقالاته تأثير السحر او تأثير المخدر على الأجيال الشابة والمخضرمة جميعاً ، وبدا لفترة طويلة وكأنه قد احتل مكان الشاعر العظيم رلكه . كان **بن** قد رحب بالنظام النازى فى بدايته وتوهم أنه سيخلص بلاده من الجمود والعقم والعدمية ، فلما تبين خطأه الرهيب لزم الصمت اثنتى عشرة سنة بعد صدور **« قصائده المختارة »** Ausgewählte Gedichte سنة ١٩٣٦ . ثم ظهرت « قصائد الساكنة Statische Gedichte فى سويسرا سنة ١٩٤٨ معلنة عن عودته الى الأدب بعد غيبة طويلة .

واختتم بن نشيده او بالأحرى نشيجه الشعرى العظيم فى الفترة الواقعة بين سنة ١٩٤٩ ـ حين أصدر ديوانه الطوفان النشوان ـ Trunkene Flut وسنة ١٩٥٤ عندما ظهرت مجموعته « لحن ختامى » Apreslude قبل موته بسنتين وقصائده « الأيام الاولى » Primare Tage التى ظهرت سنة ١٩٥٨ بعد وفاته .

ولعل المجد الذى حظى به **« بن »** فى هذه السنوات المتأخرة التى وصفها بالمرحلة التعبيرية الثانية فى حياته كان نتيجة نوع من سوء الفهم . فقد خلت قصائده الأخيرة من ذلك الوهج الشاذ الذى تميزت به اشعار رجل كتب قبل ذلك بثلاثين أو اربعين سنة أدق وأغرب شعر عرفه ذلك العصر .

كانت قصائده التى ظهرت بعد الحرب قد فقدت كثيراً من العنف والتحدى الذى تميز به : الكلمات ذات المعانى المتعددة الطبقات والمستويات ، والاصطلاحات العلمية والحضارية المختارة من بحر ثقافى فياض ، والأساطير والرموز المستمدة من روح البحر الأبيض المتوسط .

سحر « بن » القراء فترة طويلة . ولكن السحر عمره قصير . فلم تلبث الأجيال الشابة أن تحررت من موهبته الخطرة ، وطفت عليه اسماء اخرى اخذت تقدم للقارىء صدق التعبير وشجاعته ولا تبهره بسحر الالفاظ الغريبة المخدرة . ولعلها أيضاً أن تكون قد انصرفت عن كثير من القيم الفنية والروحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر والتى كانت لا تزال باقية فى اعمال « بن » .

٥ ـ اما برشت (٦) فكانت شهرته اكثر اصراراً وأشد عناداً من « بن » الذى مات قبله بأسابيع قليلة فى برلين . ولم تأت هذه الشهرة وحسب من أعماله المسرحية التي غزت مسارح العالم فى الشرق والغرب ، ولا من نظريته عن المسرح الملحمى التى دعمها بكتاباته النقدية العديدة ، بل جاءت كذلك من قصائده التى كتب لها طول العمر ، لأنها ارتبطت بموقف فكرى واخلاقى صلب لا يلين . وهذا هو الذى يجعله الشاعر الوحيد بين شعراء وطنه الذى لم يضعف

---

(٦) اود ان احيل القارىء الى كتابى « قصائد من برتولت برخت » دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ وبه دراسة عن حياته وشعره وعدد كبير من عيون قصائده ، والى مقالى عن المسرح الملحمى المنشور فى مجلة الاداب البيروتية عدد نوفمبر ١٩٧٢ .

انتاجه ولم يتغير أو ينقطع منذ أن هاجر منه سنة ١٩٣٣ وراح على حد قوله « يغير بلداً ببلد كما يغير حذاء بحذاء » .. كان قبل هجرته قد بلغ مكانة مرموقة فى الأدب ، ثم أنضجته سنوات التجوال والعذاب ، وصارت لغته أكثر اقتصاداً وايجازاً ، وتوارت لهجته التعليمية أو كادت ، واكتسب وجهه الأدبى قناع الحكيم الشرقى الماكر الحزين ، وشغلت الخياة الأدبية بمسرحه كما شغلت بقصائده الملتزمة الهادئة ، ولعلها ستظل مشغولة به بعد أن تضاءل تأثير « بن » وخبت هالة السحر التى شعت من صنعته الفنية الباهرة .

وشعر « برشت » يخلو من الكلمات الضخمة ، حتى ليوشك أن يحذرنا من الشعر نفسه بمعناه التقليدى (أو بالأحرى بكل أمراضه البرجوازية !) ونحن نظلم برشت ان قلنا ان شعره سياسى ، وقد ننصفه لو قلنا انه فى مجموعه شعر نقدى أو موضوعى أو عقلانى . نضرب لهذا مثالاً باحدى قصائده التى يتحدث فيها أحد سكان الغرف المؤجرة فى المدينة الكبيرة الى احدى الأشجار التى تنمو فى فناء البيت الذى يسكن فيه . انه يخاطبها كما لو كانت تمثل نظاماً يستبعده وينبذه وينفيه . فالشجرة هنا « ملك » صاحب البيت . والشاعر يكلمها ويتذكر أسلافه الذين عاشوا مع الطبيعة فى مودة والفة ، واستطاعوا أن يتحدثوا عنها أو معها حديث الحبيب للحبيب . أما هو فتفصله عنها مسافة البعد ــ ولا بد أن يخاطبها باحترام ! ومعنى هذا ان الواقع الذى يحيا فيه الشاعر يحدث فيه شىء أهم ، شىء يعنيه أكثر مما تعنيه كل العواطف التقليدية التى نسميها شعراً . ان مجرد اعتبار صاحب البيت ان الشجرة ملك له ، واثبات حقه المطلق فى التصرف فيها يغضبه ويستفزه للهجوم عليه ، وموقفه هو موقف من يرفض أن يغمض عينيه على الفظائع التى ترتكب أمامه ، ويأبى السكوت على نظام فاسد أو الهرب منه الى نظام آخر لا يقل عنه فساداً وزيفاً . فليواجه اذن هذا النظام ويمسك الثور من قرونه ، بدلاً من الفرار الى نظام لغوى أو فنى متضخم بالكلمات الطنانة والعواطف الكاذبة . وليكن شعره اداة النظر الموضوعى والعقلى البارد المصقول كالسيف ، وليجتث به أدغال المبالغة والعذوبة المسمومة والزيف ! .

و « برشت » فى الحقيقة يمثل مشكلة بالنسبة للنقد الحديث . فالحكم الموضوعى عليه فى هذه المرحلة التاريخية يكاد يكون مستحيلاً ، لأن اعماله التى تركها بعد وفاته لم تنشر كلها بعد ، ولأن موجة التحمس له أو السخط عليه لم تنحسر الى اليوم ، كما ان موقفه من التطبيق العملى للاشتراكية فى النظام الذى عاش سنواته الأخيرة فى ظله وموقف هذا النظام منه لم يتضحا كل الوضوح . هذا الى ان الموضوعية التامة المطلقة (وهى فيما أظن تكاد تكون مستحيلة فى الأدب أو فى غيره من الفنون والعلوم) تتنافى مع صميم انتاجه والغاية منه . فنحن ان اعتبرنا الشقاق بين مذهبه النظرى وبين الممارسة العملية وحاولنا ان نحسب له أو عليه ظلمناه فى الحالين ، لأنه سيكون فى الحالة الاولى مثالياً أو « يوتوبيا » بغير نزاع ، وسيكون فى الحالة الثانية مروجاً أو داعية لمذهب أو نظرية تجمدت فى مرحلة معينة من مراحل تطورها واعترفت هى نفسها بضرورة تجددها واذابة ثلوجها . ونحن مضطرون فى الوقت الحاضر على كل حال الى التفرقة بين القيمة الفنية التى تنطوى عليها أعماله ، وهى قيمة لا شك فيها ، وبين النظرية أو المذهب الذى دافع عنه . وليس من حقنا على اية حال أن نتشكك فى اخلاصه الدائم للاشتراكية وجموع الكادحين والفقراء والمضطهدين فى كل مكان وزمان .

٦ ــ كان من الطبيعى أن يؤثر شعر « برشت » الملتزم على المواهب الشابة . اصبحت القصيدة عنده دعوة سياسية تهم الرأى العام ، سلاحاً للكفاح فى سبيل العدل والتقدم والسلام ، أداة

للفعل والثــورة والتغيير . واســتقبل الناس فىالشرق والغرب نموذجه المستفز المتحدى بالغضب او الترحيب ، وتلقف الشباب منه الكرة فساروافى موكبه ، وان تحرر معظمهم من «ايديولوچيته» وجددوا مصطلحه ومقصده الى حد كبير . ولكنهظل فى نظرهم قدوة رفيعة للفعل والكفاح . نذكر من بين الذين تاثروا به فولفجانج فايراوخ (ولدسنة ١٩٠٧) الذى سبقت الاشارة اليه . وهو شاعر وكاتب تمثيليات اذاعية اتسم كل انتاجهبالالتزام الواعى والنقد العنيف للعصر ، والنظر للقصيدة كسكين تقطع وتحسم وتغير ! (٧) تلمسهذا فى كل مجموعاته الشعرية ابتداء من « رحمة الحظ » (١٩٤٦) وقبرة وصــقر (١٩٤٨) و« نهاية وبدايــة » (١٩٤٩) الى « مكتــوب على الحائط » (١٩٥٠) و « غنــاء لكى لا نموت »(١٩٥٦) (٨) . ولنذكر لــه على ســبيل المثال احدى قصائده التى تعبر عن تيــار القصــيدةالملتزمة . وعنوان القصيدة هو « **شكوى** » :

لأنى اشعر بالخوف ، اريد يا سادة هذه الأرض
ان اقدم اليكم هذه الشكوى :
انا رجل صغير ، وأنا غبى ،
لهذا ارجوكم ، آه ، الا تسيئوا بى الظن
لأنى اسألكم ، ماذا تفعلون بنا .
هل فكرتم فى سعادتنا جميعاً ؟
السعادة ، أيها السادة ، شىء ضئيل ،
انها صيحة ديك ، انها فراشة .
السعادة هى الليل بأغانيه ،
عندما يردد الرجل والمراة صرخته .
انها النهار ، عندما يلعب أطفالنا ،
وهى الصبى ، والعجوز التى يضنيها العمل الىحد الموت .
السعادة هى الذهاب الى المدرسة ، هى التجوال،
هى شذى العسل ، وعفونة السماد .
أيها السادة ، السعادة هى مرور الأعوام ،
هى دخان الغليون وصيد الأسماك
السعادة يا أيها السادة فوق العروش البعيدة ،
هى كذلك عذابنا نحن الملايين ،
عندما تلد نساؤنا المساكين الأطفال ،
وعندما نرقد على الفراش ساعة الاحتضار ،
ويرسلنا الموت الناعم للشيطان .

---

(٧) كما يشهد على هذا عنوان المجموعة الشعرية (قصيدتى هى سكينى) وقد استعارت منه هذا العنوان الذى لا ينسى .

(٨) وهى على الترتيب :

Lerche und Sperber
Von des G luckes Barmherzigkeit
Gesang und nicht zu sterben Ende und Anfang An die Wand Geschrieben

السعادة أيها السادة هى العالم كله .
والعالم ، أيها السادة ، رائع الجمال ،
أتوسل اليكم أن تتسلقوا احدى القمم ،
وتهبطوا الى أعمق الوديان ،
تطلعوا للسماء فى شهر مارس وهى فى شدةالشحوب ،
للسماء فى شهر مايو وهى صافية خضراء ،
انظروا النحلة والدب ، الى آخر ما هناك ،
فكل ما ترونه ، وان يكن هو التراب ،
فهو ، ان اذنتم ، ترابنا . يا أيها السادة العظام (٩) .

● ● ●

وكل ما كتبه الشاعر النابه **هانز ماجنوس انسنز برجر** (١٩٢٩ ــ) وتأثر فيه تأثراً واضحاً ببرشت ينبع من نفس الاحساس برسالةالشعر الذى يجب ان يكون عونا على الفعل ، كما تقول عبارة الوار . صحيح انه لا يلتزم بنظام فكرى (أو ايديولوچية) معينة ، أو حزب سياسى محدد ، ولكنه لا يزال يتحدى المجتمع ــ والبرجوازى البليد العنيد بنوع خاص ! ــ ويثيره ويستفزه ويحركه ، ولا تزال القصيدة فى أغلب الأحوال أشبه بمنشور ثورى ، أو خطاب مهرب من غياهب السجون ، أو كتابة على الحائط (لنذكر قصيدة لبرشت بهذا العنوان : هم يطلبون الحرب ، والذى كتبها ، قد سقط صريعاً !) . وقد شاع هذا النوع من القصائد من منتصف الستينيات عند شعراء مثل : **فولفديتريش شنوره** (١٩٢٠ ــ) Wolfdietrich Schnurre الذى عرف كذلك بقصصه القصيرة الناجحة ، والشاعرة **كريستنا راينج** ، والشاعر النمسوى **اريش فريد** (١٩٢١ ــ) Erich Fried (الذى ترجم اليوت وديلان توماس) والشاعر **ستيفان هرملين** (١٩١٥ ــ) Stephan Hermlin الذى تأثر بالتيار السياسى فى الحركة السيريالية الفرنسية ، وبخاصة الوار ، كما عنى بترجمة شعر الزنوج الامريكيين . **وجورج ماورر** Georg Maurer (١٩٠٧ ــ ١٩٧١) **وفرانز فيمان** (١٩٢٢ ــ) Franz Fuhmann وغيرهم من الشعراء الذين يعيشون فى المانيا الديمقراطية .

ولنقف وقفة قصيرة عند الشاعر اريش فريد ، بقدر ما تسمح المادة الشحيحة التى بين يدى عنه . وهو يعبر عن الشعراء الذين يواصلون تراث برشت ، ويجندون فنهم من أجل الحرية والسلام (واحد دواوينه المتأخرة التى سمعت عنه ولم يتح لى الاطلاع عليه عنوانه «وفيتنام و ...» ويتميز بلغة جريئة تعتمد على تداعى الكلمات والايقاعات والتلاعب بها ، كما تتميز بالايجاز الشديد الذى يجعل البيت الواحد أقرب الى الاشارة الموحية أو المثل المركز . وقد وقع فى

---

(٩) عن ديوانه « مكتوب على الحائط » ، هامبورج ، دار نشر روفولت ــ وقد أخذت القصيدة عن مجموعة منتخبة من الشعر الالمانى فى العصر الحاضر ، اختارها الشاعر فيللى فيزه وقدم لها وظهرت ضمن مجموعة كتب ركلام المشهورة سنة ١٩٥٧ ، ص ٢٣٩ ــ ٢٤٠ .

Deutsche Lyrik der Gegenwart, eine Anthologie. Zweite Auflage. Herausgegeben und eingeleitet von Willi Fehse. Stuttgart, Reclam, 1957. S. 239—240.

يدى بمحض الصدفة منذ سنوات قليلة أحدأعداد مجلة اشتراكية (١٠) يحررها الأدباء التقدميون الساخطون ، الذين يجمعون بينالالتزام السياسى والتجريب المستمر فى لغة القصيدة . وسأنقل اليك قصيدتين تعرفنااحداهما بهذا الاتجاه العام ، وتقدم لنا الثانية شهادة حق وانصاف من شاعر لم « تمنعهالدعايات المغرضة» من ادانةالوحشيةالاسرائيلية. واليك القصيدة الاولى بعنوان ((**نادى الصحافة**))وستلاحظ اللهجة التعليمية الواضحة ، والفكرة المنطقية التى تتحول الى شعر رقيق ، والسخريةالمرة التى تؤثر بالهمس اكثر من الضجيج :

ابحث عن أصدقاء
يشاركونك
رأيك
ان الأمر يستحق هذا

ولو وجدت
أنهم ليسوا
من رأيك تماماً
وأن الأمر يستحق

ان تضحى بشىء
من رأيك
لكى تتفق معهم

ستكون الصداقة
أمتن وأوثق
عن طريق
هذا التقارب

ان التسلط بالرأى
أضعف
واقل نفعاً
من الاتحاد

هل كان لك
رأى
فى يوم من الأيام ؟

أما القصيدة الثانية فعنوانها ((**اسمعى يااسرائيل**)) (١١) ، ويبدو أن الشاعر تابع أخبار

---

(١٠) عنوان المجلة التى يحررها ميخائيل كروجر وكلاوس فاجنباخ وهو :
Tintenfisch, Jahrbuch fur Literatur, Berlin 1968, Number I.

(١١) نشرت القصيدة فى العدد الثامن ، لسنة ١٩٦٩ ،من مجلة ((الآدب)) القاهرية المحتجبة ، ولم أجد باساً من اعادة نشرها فى هذا السياق .

العدوان وشاهد بعض صوره . ورأى كيف تباهى أعداؤنا من اللصوص المسلحين « بشجاعتهم » ، فتحرك ضميره الأدبى والانسانى وكتب هذه الأبيات :

عندما كنا مضطهدين
كنت واحداً منكم
كيف أظل كذلك
بعد أن اضطهدتم غيركم ؟

كانت امنيتكم
أن تصبحوا شعباً بين الشعوب
واليوم أصبحتم
كالشعب الذى سفك دماءكم

ذهب الذين قسوا عليكم
وبقيتم
أو ما زالت قسوتهم
تعيش اليوم فيكم ؟

صحتم بالمهزومين :
« اخلعوا احذيتكم »

كمثل كبش الفداء
طاردتموهم فى الصحراء

فى جامع الموت الكبير
كانت صنادلهم رمالا

لكنهم لم ينحنوا
لم يركعوا مثل الضحايا

أثر الأقدام العارية
على رمال الصحارى
سيبقى بعد أن تمحى
آثار قنابلكم ودباباتكم .

٧ ـ ولعل من الأفضل الآن أن ننتقل من هذا الحديث الذى لا يخلو من التعميم الى القصائد نفسها . ان الشعر فى حركة دائمة وتحول لا يعرف الراحة ولا الاستقرار ، والكلام عن المدارس والحركات والاتجاهات أمر نضطراليه من باب التبسيط والتنسيق . ومن أصعب الامور ان نفرض على الشعر فى عصر أو مرحلة معينة شكلاً ثابتاً أو قالباً جامداً . ولذلك يحسن أن نتحدث عن « القصيدة » بدلاً من الحديث عن « الشعر » ، وأن نعرض فى أثناء ذلك لبعض الشعراء البارزين بشىء من التفصيل . ولهذا سنتناول قصيدة الطبيعة ، والحب ، والقصيدة التى تميل الى التجريب أو اللعب ، لكى نتأمل فى النهاية ظلال الصمت التى خيمت عليها ...

• • •

الطبيعة :

كان **أوسكار ليركه** (١٨٨٤ ــ ١٩٤١) Oskar Loerke هو النبع النقى الذى تدفق منه شعر الطبيعة الذى بلغ ذروته فى منتصف هذا القرن . ولقد صدر ديوانه الأول « تجوال » Wanderschaft فى سنة ١٩١١ ، ثم ظهر ديوانه الثانى « موسيقى بان (١٢) » ابان الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٦ (وقد صدر أولا بعنوان « قصائد » ثم ظهر بالعنوان المذكور سنة ١٩٢٩) ولم يلبث النقاد أن احتفوا به وقدروا رعايته لتراث شعرى عريق . بل لقد قال احدهم ان الطبيعة تثبت وجودها فى شعره ، وهو قول يصدق عليه وعلى كثيرين ممن ساروا على دربه ــ ومن اهمهم صديقه المقرب **فيلهلم ليمان** Wilhelm Lehmann (١٨٨٢ ــ) الذى وصفه بانه « طبيعة عظيمة .. » .

وأخص ما يميز شعر الطبيعة عند « ليركه » انه أبعد عنه شخصيته الفردية ، واراح الوجود من تدخل ذاتية الشاعر ومثله وأحزانه وأفراحه ، وترك هذا الوجود يتحدث مع نفسه ويحاور نفسه . وقد كان ابعاد الفردية عن الشعر شيئا جديدا فى ذلك الحين ، وبخاصة بعد التعبيرية التى جعلت العالم يبدأ من الفرد (كما قال احد اقطابها وهو **فرانز فيرفل** Franz Werfel وهذا هو ما عبر عنه « ليركه » نفسه عندما قال انه يهتم بالاستماع الى « غناء الأشياء » أكثر مما يهتم بسماع صوته .

هكذا أصبحت « التجربة » طبيعية . وتحررت الذات من المبالغات التى كانت تخنق انفاسها ، وعكفت الطبيعة على نفسها واصبح الانسان جزءا يستمد الحياة منها ، واتجهت الأبعاد المكانية والزمانية نحو مركز حسى واحد تحاول القصيدة أن تثبته وتكشفه .

صار للطبيعة وجود سحرى ، وأصبح هم الشاعر أن يجمع المكان والزمان والأشياء فى لحظة الحضور الأزلى ، وأن يضم الانسان فى نسيج المخلوقات الطبيعية . ولهذا سميت هذه الحركة الشعرية باسم « الطبيعة السحرية » وتميزت كما قلت بتجردها من الفردية والذاتية ، بحيث أصبح واجب الانسان أن يصمت « لكى يترك الكون يخلق نفسه » . ولعل هذه الأبيات التى كتبها « ليمان » أن تعبر عما نريده بالطبيعة السحرية :

كلمنى كما تكلم الشجرة النحيلة ،
غن انت عنى ، يا سرب الزرازير !
القدم والذراع ترف رفيف الأوراق ،
وتحلم بها أحلام العصافير .

ولنضرب مثلا لشعر الطبيعة السحرية من قصائد « ليركه » نفسه ، لنلمس بانفسنا كيف حاول بكل جهده أن يتخلص من عبث « العواطف الغبية » ، وكيف ازدحمت قصائده بالتفاصيل النباتية والحيوانية والمعدنية المرهقة ، وران عليها هدوء وصمت واتزان يوشك ألا يجعل فيه

---

(١٢) Pansmusik وبان هو اله الرعاة فى الاساطير اليونانية القديمة ، ثم اصبح بعد ذلك اله الكون بأسره (والكلمة فى اليونانية تعنى الكل) . هذا وقد ولد « ليركه » فى بروسيا الغربية ومات فى برلين بعد ان عمل سنوات طويلة قارئا أو فاحصا للانتاج الأدبى لدى الناشر فيشر ، مما اتاح له رعاية عدد كبير من الشعراء والكتاب وتشجيع الحياة الأدبية .

مكاناً للانسان ــ يقول في قصيدته « **الجبال تنمو** » من ديوانه « نفس الأرض » Atem der Erde (١٩٣٠) :

لكن غير بعيد ترف الغابة بأجنحتها الكثيرة
كأنها موكب الملائكة ، وقد حجبتها غابة أقدم عمراً ،
ومن تحت أجنحتها السفلى
تحرك غابة الغد جناحيها .

ما أعجب الأزمنة هنا ، طبقة فوق طبقة ،
آهلة بالنبات والحيوان ، وهى تتحصن فى الحيوان والنبات !
وتعرف نفسها فىّ ــ وانا لا أسأل ــ
مملكة الحيوان والنبات .

ورقة تهــوى ،
صقر يرتفع من بين أشجار البلوط :
ما هى بعلامة شر يمكن تأويلها
بل هى شعورى الأخير الصريح

الذى حرم النطق كما حرم الحب ،
فى الألسن (١٣) يتردد نغم الصخر الاجرد
انا لا أسأل ، لكن الجواب تعطيه
مملكة المعادن التى فى .

● ● ●

هنا يتكدس صمت الحيوانات فوق صمت المعادن والنباتات ، وتسود الدهشة التى يقترب فيها الانسان ويعجز عن الحوار ويكاد يفنى فيماحــوله . صحيح أن « الأنا » لا تختفى تماماً من القصيدة ، ولكن طبقات الطبيعة الخارجية تكتم انفاسها أو تجعلها طبيعة اخرى . انظر اليه وهو يتحدث فى ديوانه « موسيقى بان » عن اكتئاب الجســد فى الليل ، فيصــفه بأنه ليل يذوب فى البرودة ولا يقوى على تحــريك الظلمة ولا على تحريك دمه الفاتر الثقيل ثم يسأل :

ما هى الأنا اذن ؟
القدمان كالجبال التى ترى من بعيد ،
شديدتا الغربة والثقل ، لا استطيع تحريكهما ،
القلب كالوعاء الوحيد (١٤)
تفصله عنى أميال كثيرة موحشة .

---

(١٣) الالسن هنا جمع لسان والمقصود به اللســان الصخرى الذى يمتد فى البحر .

(١٤) المقصود هو الوعاء الذى يستقبل ماء المطر .

أعــرف :
أن اليد تغوص فى غابة من الفحم ،
الجبين يحمل عاصمة باهرة الأضواء
فوق قدمى ينام ثلج القطبين ،
وتحتهما يبتلع البحر الدوامات .

سوف لا أخشى شيئاً ولا أفقد شيئاً
وسارقد بلا ألم ولا جوع
وسأعرف ما تعرفه الأجنحة العظيمة
وارف على نجم مع سائر النجوم .

●●●

هنا نجد ما عبر عنه « ليركه » فى قصيدةاخرى بقوله : ((**بعيداً تنام منى القدم واليدان ، على صــدر شــبحى ترقدان**)) . فالأنا الفرديةأصبحت شــبحاً تجثم الكائنات الطبيعية فــوق صدره . انها لا تعبر عن نفسـها من خلال الشجروالصخر ، والنجم والنهر ، وانما تذوب فيها ، تصبح لحظة من تاريخ الغابة والصخرة والنهر ،والعناصر والنبـات والمعدن والحيـوان . وهى تعبر عن نفســها حقاً ، ولكنها توشــك فى نفس الوقت أن تتلاشى وتفنى وتذوب .

ولنقرأ قصيدة اخرى من أجمل واشــهرقصائد « ليركه » ، لنرى كيف يغوص الانسان او الكون الصغير فى الكون الأكبر . انهــا قصــيدة((**قبر الشاعر**)) ، وهى احدى « قصائده المختارة » التى ظهرت فى برلين سنة ١٩٥٤ :

فى الصباح الباكر رايت أمامى على عتبة الباب
حيث يجتث الفلاح فى الظل الرطيب الأعشاب ،
رايت اشواك الصباح النارية
تشتد وتغدو أضواء بغير حدود .

الرب ينعم بالفراغ .
اما الآخرون فكتب عليهم أن يمضوا الى تعب النهار ،
وكتب علىّ الرقاد
تحت اقدام الريح الحزين الثرثار .

عندما تعود الكرمة العجوز ،
الكرمة السوداء متربة ودافئة ،
يوقظنى هذا الايمان على الدوام :
اياك والنشيج ، فالفقر لن يصيب الاله .

●●●

هذا شعر يظل ــ ان جاز التعبير ــ فوق الأرض أو تحتها . انه يعيش فى طبقاتها ، وينبض مع كل كائن يتنفس أو لا يتنفس فيها . غير أن هذه النظرة الكونية ستختفى بالتدريج من قصيدة الطبيعة ، وبخاصة عند « فيلهلم ليمان » الذى يمكن أن نقول انه يعيش على الأرض بعينين مفتوحتين تدركانها وتستوعبانها . وسيزداد هذا عند غيره من الشعراء فيتسع الافق ، وتنطلق المغامرة محلقة فى الفضاء ، ويمعن الشاعر فى التخلى عن ذاته ، ويكثر من الحديث غير المباشر ، برموزه وعلاماته واشاراته الهامسة التى توشك أن تصبح نوعاً من الكتابة الهيروغليفية عند « جنتر آيش » Günther Eich الذى سنتحدث عنه بشىء من التفصيل .

حدث اذن نوع من التطور بعد « ليركه » ، وارتفعت أصوات المواهب الجديدة فدفعته الى منطقة الظل . وانتهى الانبهار السحرى بالطبيعة النباتية والحيوانية ليحل محله الاغراق فى التفاصيل الجزئية والواقعية ــ حذر الاغراق فى الكلمات « الشعرية » والعواطف الذاتية ! أصبح الشاعر هو «حافظ الواقع» و «مدير التفاصيل»، وأصبح الشعر تصويراً لأعراس المادة وأفراحها .. وراح « ليمان » يدعو الى هذا الشعر المعنى بالتفاصيل الموضوعية والواقعية ، ويبين أنه هو طريق الخلاص من اعباء الفردية وأمراض الذاتية، ويؤكد على سبيل المثال فى احدى محاضراته أن « سلسلة صغيرة من العلامات يمكنها أن تتحكم فى قوة امتصاص بعض التفاصيل الدقيقة ، لكى تعى ظواهر اخرى متعددة الأبعاد والمستويات . هذا الاقتصاد والايجاز فى القصيدة الناجحة هو دليل العمق والنظام (١٥) .

ورؤية « ليمان » للشعر والحياة قريبة من رؤية « ليركه » صديق عمره . وقد عبر عن هذه الرؤية بتعبير اخذه عن جوته وهو « النظام المتحرك » او « النظام المرن » Bewegliche Ordnung . وليس هذا النظام شيئا محددا ، ولا هو شىء يثبت الظواهر أو يقيدها ، وانما يشير الى قانونها الباطن الذى يتجلى فى علاقتها المتبادلة مع غيرها من الظواهر . والشاعر يعكس هذا النظام المرن فى مجال مشابه هو مجال اللغة . فلو تصورنا سربا من البط البرى يطير على هيئة شكل مخروطى فلن يكون هذا شكلا مجردا منعزلا عما حوله ، وانما يتحدد بمقاومة الهواء ، وحركة الاجنحة التى تجدف فى الرياح ، وتجانس اتجاه الطيران . هذه الصورة المعبرة عن النظام المتحرك المرن الذى يسرى على كل الظواهر الطبيعية تستدعى صوراً اخرى شبيهة بها ، من حركة السفينة فى البحر الى زحف الجيش فى ميدان الحرب . وهى كذلك شبيهة بالنظام الذى يتجلى فى اللغة والصور والاستعارات . وما على الشاعر الا أن يحاكى ذلك النظام الطبيعى محاكاة امينة ، ويعكسه فى قصيدته التى ينبغى بدورها ان تكون نظاماً نابضاً بالمرونة والحياة ..

ويتجلى التوافق الأمثل بين مرونة الظواهر الطبيعية ومرونة اللغة فى الاسطورة والحكاية

---

(١٥) انظر للشاعر الكبير كارل كرولوف كتابه القيم « جوانب من الشعر الألمانى المعاصر » ، ميونيخ ، سلسلة كتب « لست » ، ١٩٦٣ ، ص ٤٠ ، وهو يضم المحاضرات الست التى القاها بجامعة فرانكفورت (على الماين) سنة ١٩٦١ بدعوة من كرسى فن الشعر بها ، اذ تعودت هذه الجامعة ان تدعو أحد الكتاب أو الشعراء المشاهير لالقاء بعض المحاضرات على طلابها عن الفن الذى عاش له وابدع فيه ، وأود ان اسجل عرفانى ودينى الكبير نحو هذا الكتاب الذى استعنت به فى كثير من اجزاء هذا البحث .

Karl Krolow ; Aspekte Zeitgenossischer deutscher Lyrik.
Munchen, List Bucher, 1963. S. 40 ff.

الخرافية (أو الحدوتة !) . فليست هذه صوراً تعكس نظاماً ثابتاً جامداً ، بل تعبر عن نظام يتحرك ويتغير ويتحقق باستمرار . والقصيدة فيما يرى ليمان تعكس الاسطورة كما تعكس القطرة البحر . ولكنها لا تكتفى بهذا ، وانما تسعى على الدوام الى التكامل والكمال . ولما كانت حركتها تتم فى مجال اللغة ، فان العلاقات تدق وترهف ، والروابط تشف وتلطف ، ونقاط التماس تتباعد وتخف (١٦) .

تخلص الشاعر اذن أو حاول على الأقل أن يتخلص من نفسه ومن الشعر بمفهومه التقليدى ، ولكنه كتم أنفاسه بيديه ، وطرد نفسه بنفسه من القصيدة ، وتضخمت قائمة التفصيلات فاختنقت القصيدة فى غابة الألفاظ الخضراء . . لننظر فى شيء من شعر ليمان لنرى فرحة الحواس ونشوة القرب من الأشياء . ومعظم قصائده لا يقدر على فهمها أو نقلها الا عالم فى النبات ، أو ضليع فى مصطلحاته وفنونه . ولما كنت لا أدعى شيئاً من هذا ، فقد تخيرت لك قصيدتين من شعره لم تكونا فى حاجة الى علم لا أملكه أو معاجم متخصصة لا تقع تحت يدى ! اليك أولاً قصيدته ((**فرحة القمر**)) :

الفسق يقرب مطلع القمر ،
العالم يبزغ من الاكتئاب
ويخاطر بمحاولة اخرى
بعدما أوهنه النهار .

الحياة التى ضاعت قديماً
توهب لى من جديد
بعدما استحمت فى النور الوديع
مع جسد ديانا (١٧) الشاب

اعضاؤها رطبة كالأوراق .
ان حاولت أن أدنو للعناق ،
لا تسمح لى غير أشجار الحور
ان أمسها كأنفاس الليل والظلام .

لكنها تشكر اللقاء
وترف على جنبى .
ارتفع القمر فى الاعالى
وأنا لا أخشى الانتهاء !

● ● ●

---

(١٦) انظر الكتاب الذى سبقت الاشارة اليه لكارل اوجست هورست : الأدب الألمانى فى القرن العشرين ، ص ١٢٠ ــ ١٢٢ .

(١٧) ربة الصيد عند الرومان ، وتقابل ارتيميس فى الاساطير اليونانية .

وهذه قصيدة اخرى بعنوان ((وصــــية صيف)) ، تعبر عما يتحلى به الشاعر من الحكمة والتقوى والاطمئنان :

اجعلنى جميلاً ، قبل أن أغيب ،
هكذا قال نهار الصيف .
لتنشر الوردة الحرير
وليكن زخرفها الأخير .

ومثل هذا الكفن
حكه بخيط نحيل .
ولتدع دودة قــز
لغزل هذا النســـيج .

ان بددتنى الرياح
فما تجوز الشكاة
دع شاعرا مجهولا
يردد الابيات

● ● ●

هكذا راح « ليمــان » يتغنى فى دواوينــه المختلفة (١٨) بالحيــاة الطبيعيــة والنباتيــة ، وازدحمت قصائده بالتفاصيل الجزئية المرهقة حتى أوشكت الطبيعــة أن تثار لنفســها فتطرد الشاعر نفسه من القصيدة ! .

كذلك فعلت الشاعرة ((اليزابيث لانجيسر)) Elisabeth Langgässer فى قصائد أبراج النجوم Die Tierkreisgedichte (١٩٣٥) فأصبح شعرها أشبه بدغل كثيف تشابكت فيه الزهور والأشــجار والناباتات التى لا حصر لها ، والتف حول القصيدة حتى خنقهـــا . وتحولت القصيدة الى فهرس مفصل من أسماء لا آخر لها ، وغلب عليها التكرار والملل والاسراف الشديد . ووقع الشاعران تحت اغراء التجريد من الذات حتى استقلت الطبيعة بنفسها وجثمت بحيواناتها ونباتاتها على أنفاس الشاعر ! .

ولكن هذا لم يقض على قصيدة الطبيعة ، فقد كانت من القــوة والاصــالة والفنى بالمرئى والمسموع والمحســوس بحيث تعمر طويلا . وحاولت الشــاعرة لانجيسر ان تجد لقصــــيدة الطبيعة مخرجا ، فحولتها الى قصـــــيدة مســـــيحية اوكاثوليكية ونشرت مجموعة منها فى ديوانها الأخير « رجل الخضرة والوردة » Der Laubmann und die Rose الذى ظهر فى خريف سنة ١٩٤٧ ، اى قبل موتها بثلاث سنوات . ولكن هذه المحاولة باءت بالفشــل ، وعانت القصائد الطويلة المضنية

---

(١٨) وهى على الترتيب : « جواب الصمت (١٩٣٥) Antwort des Schweigens
و « الــرب الاخضر (١٩٤٢) Der Grune Gott.
و « الغبار النشــوان (١٩٤٦) Entzuckter Staub.
ولم يكف بعد (١٩٥٠) Noch nicht genug Abschiedslust ومتعــة الــوداع (١٩٦٢)

من ارهاق الخيال وزحام التفاصيل ، حتى باتت الطبيعة أشبه شيء بميدان حرب تكدست فيه الجثث والأشلاء ! .

هكذا وصلت قصيدة الطبيعة الى طريق مسدود ، واصبح عليها أن تجدد نفسها أو تلوذ بعزلتها أو تخلد الى الصمت . لقد استطاعت أن تملأ فراغ الشعر الموحش أو أرضه الحرام المهجورة بعد انتهاء الحرب ، كما استطاعت ان تتغنى بالطبيعة الساحرة ، وتنثر فى سماء الشعر « اقواس قزح » مفعمة بالصور والالوان والانغام الصافية والاشكال النقية ، وتحافظ على التوازن بين الموضوع والاداء ، وتكفكفت من غلواء الفردية واسراف « العواطف الغبية » ، وتقتصد فى اللفظ وتبعده عن المبالغة والتهويل ـ ولكنها استسلمت من ناحية اخرى لاغراء التفاصيل الطبيعية المضنية حتى انتقمت الطبيعة لنفسها كما قلت وطردت الانسان من القصيدة ، اى طردت الشاعر منها ! .

و فقدت القصيدة التوازن الذى وجدناه عند « ليركه » بين الانسان والطبيعة ، وتحول التناسب الهادىء بين الموضوع والشكل الى برنامج أدبى جامد ، ومنهج صارم متزمت . وبدا الشاعر كالسادر فى متاهة نباتاته وادغاله وغاباته ، وتعذر عليه أن يرجع للواقع والانسان ، او يلتقى بالشعر العالمى الذى بدأ يطرق الأبواب بعنف ويطلب الدخول بعد طول حرمان ! أضف الى هذا أن صدمة الكارثة المفجعة كانت أقوى من هذا التيار الهادىء المتواضع ، كما كانت المشكلات الجديدة أعنف من أن تقنع بالقيم الجمالية الصافية ، والأشكال الفنية المحكمة ، والأساليب الكلاسيكية الوقورة .

استمرت قصيدة الطبيعة التى جددها ليمان واليزابيث لانجيسر حتى ماتت هذه الأخيرة سنة ١٩٥٠ . واستمر أصحابها القدامى فى السير على الدرب كل حسب قدرته وطاقته . ولكن الأصوات الشابة لم تلبث ان ادركت ضرورة اعادة النظر فى شعر الطبيعة والريف والغابة وفصول السنة . وصمد اصحاب هذه الاصوات فى الدفاع عن قصيدة الطبيعة ، واستطاعوا ان يبقوا بعيدا عن الاعين طوال اثنى عشر عاما من الارهاب . كان منهم **جورج فون دير فرينج** Georg Von der Vring (١٨٨٩ ـ) **وجـورج بريتنج** Georg Britting (١٨٩١ ـ) **وريتشارد بيلنجر** Richard Billinger (١٨٩٣ ـ) ـ الذى تطفل عليه شعراء « الدم والارض » النازيون وافسدوا شعره وشوهوا مقصده ـ وكان منهم ايضا **جنتر آيشى** Gunther Eich (١٩٠٧ ـ ١٩٧٢) ـ الذى سبقت الاشارة اليه وسنتحدث عنه بعد قليل بشىء من التفصيل ـ **وكارل كرولوف** Karl Krolow (١٩١٥ ـ) **وبيتر هوخل** Peter Huchel (١٩٠٣ ـ) **وأودا شيفر** Oda Schaefer (١٩٠٠ ـ) ثم جاء بعدهم جيل أصغر سنا نذكر من أهم وجوهه **هينز بيونتيك** Heinz Piontek (١٩٢٥ ـ) الذى كان ديوانه « المعبر » Die Furt (١٩٥٢) اول ما ظهر من دواوين الشباب واهمها ، وتلته مجموعة اخرى « علامات الماء » Wassermarken (١٩٥٧) ومجموعة ثالثة لشاعر سويسرى هو **رينيه برامباخ** R. Brambach (١٩١٧ ـ) بعنوان « عمل اليوم » (١٩٦٠) . ثم فوجئت الحياة الادبية بموهبة خارقة جاءت من الشرق ، اذ ظهر للشاعر القاص « **يوهانيس بوبروفسكى** Johannes Bobrowski (١٩١٧ ـ ١٩٦٥) مجموعتان رائعتان هما « زمن زرماتى » Sarmatische Zeit (نسبة الى منطقة زرماتيا فى بروسيا الشرقية) (١٩٦٠) و (بلد الظلال ، انهار » Schattenland Ströme (١٩٦٢) جلبتا المجد والشهر ، وأعادتا قصيدة الطبيعة التى استهلكتها الصنعة الفنية والمبالغة المضنية الى

اصالتها الريفية الساحرة ، فاكتسبت ملامح الوطن الذى نبعت منه وعذاباته ، وعبرت عن موهبة نضيرة لم تربكها تعقيدات المذاهب والبرامج الفنية . وابتعد شعر الطبيعة الجديد عما يمكن ان نسميه شعر الطبيعة المطلق ، ونفض عنه سأم « الطبيعة الساحرة » ، واتجه الى الالتزام بالواقع الحى والانسان المخرب المعذب . بل لقد نفذت اليه بعض افانين الهوس السيريالى والعبث الدادى (كما نرى مثلا عند **جنتر زويرن** فى « بيانو شستوى للكلاب » **وديتر هوفمان** فى « ايروس فى الشجر الحجرى ») .

لن يمكننا بطبيعة الحال أن نقف عند هؤلاء الشعراء كلا على حدة ، وان كانوا يستحقون دراسات مستقلة لا يتسع لها المجال . ولكن لا بد من وقفة قصيرة عند واحد منهم يعد اليوم من أعلام الشعر المعاصر فى بلاده ، ومن وجوه الأدب البارزة التى أصلت « التمثيلية الاذاعية » كنوع أدبى معترف به . والشاعر الكاتب الذى نعنيه هو **جنتر آيش**(*) **الذى استطاع مع غير من ابناء** جيله الذين ذكرت لك أسماءهم أن يستفيدوا من خير ما قدمته قصيدة الطبيعة على يدى ليركه وليمان وأن يتجنبوا الوقوع فى عيوبها واخطائها . وكان اول ما تعلموه منها هو الاقتصاد فى اللفظ ، والبعد عن العواطف المسرفة ، وتجريد القصيدة بقدر الامكان من الأنا الفردية للشاعر ، والقرب الحميم من الموضوع المحسوس ، وتنقية التجربة ، وصفاء الشكل .

واذا نظرنا فى شعر « آيش » وجدناه يميل الى الايجاز فى اللفظ الى حد الاكتفاء بالاشارة وايراد العبارات المأثورة ، ولمسنا روح الحكمة الصينية التى تفيض على كل أعماله (وقد كانت انفاس هذه الروح الحكيمة المقتصدة تتردد ايضا فى قصائد ليركه وليمان ، حتى لقد صرح هذا الأخير بانه كان دائماً من المعجبين بشعراء الصين الكبار ، وانه تعلم منهم واستلهمهم ، وتمنى يوماً لو قدر له أن يعيش فى الصين فى عهد حضارتها الزاهية !) .

غير أن الطابع الذى يميز شعر آيش عن سابقيه هو انه بدأ يدخل ذاته فى القصيدة ، وان وجب الاحتراس فى هذا القول والتنبيه الى أنها فى الحقيقة ذات محايدة او غير شخصية . انظر الى هذه القصيدة التى جعل عنوانها « **نهاية صيف** » :

من ذا الذى يحب أن يعيش بغير عزاء الأشجار !
ما اطيب أن تشارك فى الموت .
حُصِدَ الخوخ ، وثمار البرقوق اكتست الوانها
بينما يسمع خرير الزمن تحت أقواس الجسور

أسرٌ يأسى لموكب الطيور .
انه يحسب نصيبه من الأبد فى هدوء

(*) ولد جنتر آيش سنة ١٩٠٧ فى ليبوس على نهر الاودر ، ودرس القانون والآداب الصينية فى جامعات برلين وليبزج وباريس ، ثم تفرغ للتاليف والكتابة الحرة منذ سنة ١٩٣٢ واشترك فى الحرب العالمية الثانية وقضى فترة فى معسكرات الاسر الامريكية . وهو متزوج من القصاصة اللامعة الزه ايشنجر Ilse Aichinger وقد توفى فى الأيام القليلة الماضية قبل ان يبدأ العام الجديد . وتعد تمثيليته الاذاعية « احلام » Traume (١٩٥٢) ساعة ميلاد هذا الفن الأدبى الذى أسهم الكاتب فى تأصيله واصبح الآن من احب الفنون الى قلوب الناس وأكثرها انتشاراً وقد ترجمها صديقى الدكتور عونى عبد الرؤوف الى العربية ولم يتمكن من نشرها بعد .

المسافات التي يقطعها
ترى على أوراق الشجر كالقهر المظلم ،

حركة الاجنحة تلون الثمار .
معنى هذا ان نتعلم الصبر .
قريبا تنزع الاختام عن كتابة الطيور ،
تحت اللسان يستعذب طعم الفينيج (١٩) .

● ● ●

هنا نجد القصيدة مقتصدة فى التعبير ، شديدة الميل الى الاحتراس فى اللغة الى حد الخوف من تسمية الأشياء ! وهذا هو اسلوب آيش فى شعره وتمثيلياته الاذاعية وخواطره : الاشارة المركزة ، والرمز الذى يحتمل عدة تأويلات ، والعبارة التى تكاد ان تتحول الى نقش مختصر او رسالة مكتوبة على جناح طائر ، والصورة المكثفة البسيطة التى تشير الى واقع خفى وراء الواقع المرئى والملموس ، والعناية بالمسائل الفلسفية والدينية والاخلاقية التى تؤرق انسان العصر . لم يكن ابدا من الشعراء الثرثارين ، بل حرص كل الحرص فى شعره ونثره على اكبر قدر من الدقة والاحكام والتعقل والزهد . نجد هذا فى واحدة من اولى قصائده واشهرها ، اذ أصبحت نموذجاً « كلاسيكياً » لما يسمى بأدب ساعة الصفر أو أدب الخراب والأطلال الذى قلنا انه جاء فى اعقاب الحرب مباشرة . لنقرأ هذه القصيدة التى كتبها آيش سنة ١٩٤٥ ووضع لها هذا العنوان الدال « **جرد** » :

هذه هى قبعتى
هذا معطفى ،
هنا أدوات حلاقتى
فى كيس من القماش

● ● ●

علب محفوظة :
طبقى ، كوبى ،
فى الصفيح الابيض
حفرت اسمى .

● ● ●

حفرته هنا
بهذا المسمار الثمين
الذى اخفيه
عن العيون النهمة .

● ● ●

---

(١٩) عملة المانية تساوى المليم عندنا Pfennig .
(٢٠) Inventur

فى كيس الخبز
جورب من الصوف
وأشياء اخـرى
لا أبوح بسرها لأحد ،

● ● ●

اجعل منه مخدة
بالليل تحت رأسى ،
لـوح الورق هنـا
بينى وبين الأرض

● ● ●

أحب الاشياء الىّ :
انبوبة القلم الرصاص
بالنهار تكتب لى أبياتاً
فكرت فيها بالليل .

● ● ●

هذه مفكرتى
هذه خيمتى ،
هذا منديلى
هذا خيطى .

● ● ●

سار « آيش » فى هذا الطريق من دواوينه الاولى مثل « أحواش نائية » (١٩٤٨) و «رسائل المطر » (١٩٥٥) الى مجموعاته الأخيرة مثل« الرجوع للوثائق » (١٩٦٤) و « مناسبات وحدائق حجرية » (١٩٦٦) ، وازدادت لغته كماقلت ايجازاً وتركيزاً حتى أوشكت الكلمات أن تتحول الى اشارات وعلامات . ولكنه مع هذا لاينتهى الى التجريد ولا يقف عنده ، بل سرعان ما تتحول القصيدة فجأة من الرمز والصور السيريالية الى الواقع الملموس ـ هل معنى هذا أن شاعرنا نسى قصيدة الطبيعة التى نهل منها وعرف بها وجرى وراء البدع الجديدة الغربية ؟ الواقع ان هذا غير صحيح . فلم يزل « آيش »هو شاعر الطبيعة ، ولكن بعين جديدة ومفهوم مختلف عن الجيل السابق . ولم تزل اللغة الحقةفى نظره هى التى يلتقى فيها الشىء والكلمة . ولكنها فى نفس الوقت لغة تريد أن تنفذ الى سرالعالم الذى تأتى منه « رسائل المطر » ، وتتم فيه «القرارات الحاسمة فى تحليق الحمام» . والشعرهو تجربة الاقتراب من هذا العالم وتطويق اسراره بالكلمات . ولهذا نجد الغضب يثور به فى احدى قصائده فيقول :

احملوا اخيراً هذا الطعام
الذى لا وجود له ،
وانزعوا السدادات عن المعجزات !

وليس هذا بالطبع هروباً من الواقع ، بلمحاولة للاقتراب من سره فى هذا العالم الأرضى الذى نحيا فيه . لهذا اصبح شعر الطبيعة عندهملتزما الى أبعد حد ، ان جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة باشمل معانيهــا ، لا بالمعنى المحدودالمتزمت الذى تردده بعض الالسنة عندنا دون علم ولا احساس . انه شعر انسان يشارك معاصريهآلامهم . وهو على حد قوله فى خطبته التى القاها عندما احتفل بمنحه جائزة « بوشنر » الادبيةالمرموقة : « شعر مكتوبلاولئكالذين لا يسمحون بترتيبهم فى نظام معين ، للمتوحدين وغير المنتمين،للمجدفين فى امور السياسة والعقيدة، للساخطين لاعداء الحكمة ، للمحاربين فى معــارك خاسرة ،للحمقى والخائبين ، للحالمين التعساء ، للمزعجين، لكل الذين لا يمكنهم ان ينسوا بؤس العالم حينمايكونون سعداء (٢١) » .

وقد عبر « آيش » عن هذا الالتزامفى أعمالهالاولى بلهجة خطابية أو تعليمية تذكرنا «ببرشت» فى مسرحياتــه الاولى المعروفــة بالمسرحياتالتعليمية . ويمكننا أن نستشهد على هذا ببضعة ابيات ينثرها بين الفصول الخمسة التى تتألفمنها تمثيليتهالاذاعية الشهيرة ((**أحلام**)) (١٩٥٣). وهى أبيات اريد بها ان تقلق المستمعين وتنبههمالى « الكوابيس » المتربصة بهم حتى لا يستسلموا للاحلام الغبية السعيدة . تبدأ القصــيدة التىتمهد للحلم الأول (وهو يصور مجموعة من الناس حشروا فى عربة مظلمة مقفرة ، يحسون بالاصواتالتى تأتيهم من الخارج ولكنهم لا يعلمون الى اين المصير) بهذه الأبيات :

انني احسد كل القادرين على النسيان ،
الذين ينامون نوما هادئا ولا يحلمون .

وتختتم بهذه الأبيات :

انظروا الى الواقع : سجن وتعذيب ،
عمى وشلل ، موت من اشكال عديدة ،
الألم الذى لا شأن له بالجسـد ، والقلق الذىينصب على الحياة .
الارض تجمع التنهيدات المنبعثة من افواه كثيرة ،
ومن عيون الناس الذين تحبهم يطل الذهول ،
كل ما يجر ىيهمك أمره ويعنيك .

وتقول القصيدة التى تسبق الحلم الثانى(الذى يصور عجوزا صينيا يشـترى طفلا من ابويه ليمتص دمه ويستعيد الشباب !) :

تذكر أن الانسان عدو للانسان
وانه يفكر فى الخراب
تذكر أن كوريا وبيكينى لا توجدان على الخريطة
بل فى قلبك .

---

(٢١) انظر فى هذا مقال يورجن ب . فالمان عن جنتر آيش وأدبه : التمثيلية الاذاعية والشعر والنثر ، المنشور فى مجلة « الجامعة » عدد نوفمبر ١٩٦٩ ص ١١٧٧ الى ص١١٨٨

Jurgen P. Wallmann ; Gunther Eich Und Seine
Dichtung — Horspiel, Lyrik, Prosa in : Universitas, Nov. 1969. S. 1177—1188.

تذكر أنك مسئول عن كل الفظائع
التى تحدث بعيداً عنك .

● ● ●

ولكن لهجة « لا تناموا » و « استيقظوا لأن احلامكم سيئة » و « لا تكونوا مريحين بل كونوا رملاً لا زيتاً فى زحام العالم ! » ــ هذه اللهجة اختفت وحلت محلها لغة خالية من علامات التعجب ، وان كانت اقدر على التأثير والنفاذ . انه يتحدث الآن عن « تنهدات اولئك الذين يموتون جوعا » ، وعن الصرخة التى تهدم كل النظم ، والآمال الكاذبة فى أن صرخات المعذبين يمكن ان تجعل المستقبل أخف . انه يلتزم بالمعنى الانسانى الشامل كما قلت ، بنفس « الحكمة الصينية » التى تكشف عنها قصيدة كهذه عن **« الرجل ذى السترة الزرقاء »** أو الفلاح البائس الذى يعمل ــ فى كل البلاد وكل العصور ــ فى صمت خالد :

الرجل ذو السترة الزرقاء ،
العائد الى بيته ، والفأس على كتفه ، ــ
أراه خلف سور الحديقة .

● ● ●

هكذا كانوا يمشون مساء فى أرض كنعان ،
هكذا يرجعون الى بيوتهم من مزارع الأرز فى بورما ،
من حقول البطاطس فى مكلنبرج (٢٢) ،
من جبال الكروم فى بورجند (٢٣)
ومن بساتين كاليفورنيا .

● ● ●

عندما يضىء المصباح خلف ستار النوافذ ،
احسدهم على حظهم ، الذى لا استطيع ان اشارك فيه ،
على الامسية العائلية
بدخان المدفأة ، والقناعة ، وغسيل الاطفال .

● ● ●

الرجل ذو السترة الزرقاء يرجع الى بيته ،
فأسه التى وضعها فوق كتفه
تشبه فى الشفق الهابط بندقية ــ

● ● ●

---

(٢٢) مقاطعة المانية على بحر الشمال .

(٢٣) منطقة فى شرق فرنسا تشتهر بزراعة الكروم .

قد تسأل مرة اخرى هل « آيش » شاعرملتزم ؟ ـ لقد حير النقاد بالفعل فى امر هذا الالتزام غير المألوف الذى يحتمل تأويلات عديدة. والسؤال على هذه الصورة يبدو غليظا وسخيفا . ولا يمكن ان يصل الى حقيقة فنه الذى يفلت من كل تأويل صريح . ان كل شىء فى شعره يبدو واضحا ملموسا ، ولكنه ملفوف فى غلالة شفافة من الرموز والاسرار . لقد ابتعد عن الانفعال الكاذب ، والكلمات الطنانة ، واكتست ابياته مسحة من الحزن والزهد والمرارة التى تكسو وجه حكيم صينى طيب . انه فى أعماقه انسان وحيد ،متواضع ، حبيس داخل ذاته . يحب الحقيقة اكثر مما يحب الجمال او يشق به ، ويخفى احتجاجه على نظام العالم أو بالأحرى على فوضاه وبؤسه وراء الحزن والاكتئاب الذى يغلب على أشعاره الأخيرة . وهو فى النهاية حزن يوجهه العقل الناصع والوعى الدقيق .

هل معنى هذا انه لم يعد شاعر الطبيعة الذى تغنى به فى بداية عهده بالشعر ؟ ـ الجواب بالنفى . فما زال هو نفسه شاعر الطبيعة الذى يرقبها الآن من فوق قمة جبل عال . انه لا يكتب « أدباً » أو ينفث سحراً أو يدبج نظرية أو مذهباً لاصلاحها ، وانما يحاول أن يكتشف حقيقتها . هكذا تكون قصيدة الطبيعة قد تطورت على يديه الى الالتزام الشامل بالعالم والانسان . وخرجت عن حدودها الجمالية (أو بالأحرى الاستطيقية !)القديمة الى الصدق بمعناه الفنى الرحب .

● ● ●

وتغيرت قصيدة الطبيعة مرة اخرى عند شعراء الجيل الجديد ، فأدخلوا عليها عناصر سريالية ، ومالوا الى التخفف والعبث واللعب باللغة والصور والرموز ، مما سنجد امثلة له عند الكلام عن القصيدة التجريبية او قصيدة اللعب والتركيب . ولكنها ابتعدت على كل حال عن قيود القصيدة القديمة وقيمها وطموحها وشطحاتها المسرفة . ولا بد من التريث قبل الحكم على هذا التطور أو له (فالصبر ـ لو علمنا ـ هو اب كل فكرة أو فن أو شعر جدير بهذا الاسم !) .

فهل سيتجه هذا التطور المذهل بالقصيدة الى التحلل والتمزق ، أم سيصلها بتراث غنى من شعر الطبيعة يصعب أن نجد له مثيلا فى أى أدب آخر ؟ .

لا بد من الانتظار !

● ● ●

الحب :

الحب ... ماذا بقى من العاطفة الاليمة الخالدة فى عالم خرب منهار ؟ ماذا يفعل الشاعر الذى يأكل الجوع ويسكن بين الانقاض بالحمامة الذهبية التى ترفرف بين ضلوعه ؟ بأى عين ينظر الى عروس السماء الرائعة البائسة التى تزف اليه كل لحظة وتهجره وتعذبه كل لحظة ؟ الا يزال فى قدرته ان يغنى لها غناءه الحلو العذب كما فعل آباؤه واجداده أم امتلأت قصيدته بالنشاز والاشواك وانعكست عليها صورة العصر الذى لم يعد عصر القلوب الخفاقة والعواطف الدافئة ؟ .

حدثتك عن مبدأ هام يصدق على الشعر الحديث منذ عهد بودلير ورامبو ومالارميه الى كبار المجددين فى القصيدة الاوربية المعاصرة، وأعنى به الغاء « الأنا » واستبعاد النزعات الشخصية والعواطف الفردية وطردها من القصيدة بكل سبيل ! فماذا يبقى من قصيدة الحب بعد أن

طردت الذات من بيتها الطبيعى، وزال «الشخص» فى مجتمع الجماهير والزحام ، وتحطمت القدرة على التوحد مع العاطفة التى كانت تعبر عنهـا قصيدة الحب التقليدية ؟ كيف يمكنها أن تواصل الحياة وتثبت قدرتها على البقاء ؟ .

اثبتت قصيدة الحب بالفعل قدرتهـا على الحياة . والنماذج العديدة التى نجدها فى أيـة مجموعة شعرية مختارة أو النماذج القليلة التى ستقرأها بعد قليـل تؤكد ما نقوله . غير انهـا اضطرت ان تغـير طبيعتهـا وتحيا فى حدود الامكانيات المتاحـة لهـا والضرورات والواجبات الملقاة اليوم على عاتقها .

واول ما يخطر على البال انها تجد فى البحث عن المحبوب ، والتماس الطـريق الى الحـب المستحيل ! انه يفلت منها فى الزحام . وهى تخفى خصوصيتها الحميمة فتكتسى بأكثر من قناع . وتقـاوم حيـاءها وحساسـيتها باللجـوء الى « الموضوعية » ، والتخلى عن العواطف الكاذبة والانفعالات الصارخة ، والخضوع لقوانين التفتت والتغير والتشوه والآلية التى تطبع حياتنا العادية، بحيث تبدو فى معظم الاحيان كأنها تؤكد عداءها لهذه العاطفة القديمة الغالية ، أو تجاهد للتنفيس عن احساسها الفردى الذى لا تريد أن تبوح به حتى لا تتهم بالسذاجة . ولهذا تعكس قصيدة الحب قلق الشاعر الحديث وتناقض وجـوده ، وتبدو أشبه بمسرح داخلى تتصـارع عليـه الاشـباح . ولعل بعض النماذج تمكننا مـن توضيح ما نحاول الاشارة اليه ، وتسمعنا بعض الألحان التى تطلقها هذه القصيدة ، وتطلعنا على قبس ضئيل من جمالهـا القاسى الاخاذ . ونبدأ باحدى قصائد « جو تفريد بن » المتأخرة ــ وقد سبقت الاشارة اليه ــ وعنوانها **« ساعة زرقاء »** ، ترف عليها ظلال من الحب بمعناه القديم ، لمحات من الجمال الساحر الغابر ، من تنهدات ترستان لحبيبته ايزولده ، وشكوى اورفيوس لمعبودته الضائعة فى ظلام العالم السفلى :

أخطو فى الساعة الزرقاء المظلمة ــ
ها هو ذا المدخل ، الرتاج ينغلق
وفى الحجرة (تبدو الآن) حمرة على فم
ووعاء ورود أخيرة ــ أنـت !

كلانا يعلم ان تلك الكلمات
التى كثيرا ما قلناها للغير وحملناها اليه ،
هى بيننا الآن كالعدم ، وليس لها من مكان .
هذا هو كل شىء ، وهو كذلك الملمح الأخير .

نما الصمت بيننا وانتشر
واخذ يملأ المكان ويتفكر مع نفسه
ــ لم يأمل شيئا ولم يتعذب بشىء ــ فى الساعة (الزرقاء)
ووعاء الورود المتأخرة ــ أنت .

راسك يتبدد ، أبيض ويريد أن يحمى نفســه
بينما تتجمع البهجة كلها على فمك
والارجوان والأزاهير
التى تتدفق عليك من نبع الأسلاف

ما أشدَّ بياضك ، تبدين كأنك ستنهارين
كأنك ثلج خالص ، وقد تجردت من كل الأزهار
اعضاؤك وردات فى بياض الموت ــ المرجان
فوق الشفاه وحدها ، ثقيل وكبير كالجراح .

ما اشد شحوبك . تتكلمين عن شيء ما ،
عن سعادة السقوط والاخطار
فى ساعة زرقاء ، مظلمة زرقاء ،
وعندما مرت ، لم يدر احد انها كانت .

اسالك ، وانت ملك انسان آخر ،
لم حملت الى الورود الاخيرة ؟
تقولين الاحلام تنقضى ، الساعات تمر ،
ما معنى هذا كله : هو وأنا وانت ؟

كل ما يبدأ ، يريد كذلك ان ينتهى من جديد ،
كل ما نجرب ــ من ذا الذى يعلم على وجه التحديد ،
الرتاج يغلق ، ونصمت بين هذه الجدران
وهناك الفضاء البعيد ، عال وفى زرقة السماء .

● ● ●

القصيدة تفيض بالاكتئاب والتعب والحنين المظلم الذى يكسو قصائد « بن » الاخيرة . ان [illegible]لفة الحب فيها متأججة دافئة . ولكنه حب يسعى ثقيلاً بين النور والظل ، أشبه بالوردة التى [illegible]وى الاساطير اليونانية انها تزدهر فى العالم السفلى . وتزيد الثقافة الحلوة ــ التى تعجز [illegible]رجمة للاسف عن نقلها ــ من الحزن الهادىء الكسير . كما تزيده الورود المتأخرة التى تجىء [illegible] موسمها ، وبياض الشعر ، والوان الأزرق الغامق والأبيض والارجوان والأزهار التى يلفها [illegible]مت توحى به الكلمات والايقاع ، وكأنها تحاول أن تعيد ماضياً ذهب ، أو تحيى مشهد وداع لم [illegible]جد الا فى ضمير الشاعر ..

فى القصيدة عاطفة لا تخطىء الاذن ولا القلب موسيقاها ، ولكنها تعرف كيف تنتصر على نفسها [illegible]زهد والكتمان . والأنا المعذبة حاضرة بغير شك ، ولكنها توشك ان تفنى وتذوب فى أنا اخرى [illegible] شخصية ، او فى « جو عام » يشع من القصيدة كلها اشعاعات عديدة . ولو فتشنا عن الأنغام [illegible]نا قرة لسمعنا منها الكثير . ولو بحثنا عن العاطفة لوجدناها وراء غلالة من الهدوء والبرود للامبالاة التى تعبر عن نفسها « بسعادة السقوط والاخطار » .

ومع هذا فالقصيدة غنية بالشجى والحسرة والشعور بالفقدان والحرمان ، بعاطفة تنتمى الى [illegible]ات ذهب وانقضى ولكنها تحاول ان تنهض من جديد فى عالم اشبه بجبانة هائلة : وهى تختلف [illegible] شك عن قصائد الحب التى كتبها جيل آخر بعد « بن » حاول ان يتحرر من العاطفة ويبين [illegible]ستحالتها ، واتى بالعديد من عناصر الاغراب والاغتراب والبعد والصدود . انه جيل يؤكد

العجز المرير عن الاتصال بالمحبوب ، ويطرق باب الحب فى حياء لكى يرتد عنه فى الحال ! والشاعر يدخل العشاق والمحبين فى افق اوسع واكبر ،ويقوم بعملية « موضعة » ــ ان صحت هذه الكلمة ــ او تجريد ذهنى للعواطف الفردية والكلمات التقليدية ليخلص نفسه ويخلصهم منها .

وتخطر على البال فى هذا المقام شاعرة أصيلة هى « **انجبورج باخمان** » (٢٤) Ingeborg Bachmann (ولدت سنة ١٩٢٦ فى كلاجنفورت بالنمسا) . ان الحرية التى اتاحتها المغامرة الجريئة المتناهية فى الصدق والامانة قد سمحت لشعرها ان ينطلق فى رحلته اليائسة الى ارض الخيال ورحاب الكون الواسعة . والمجال الذى يرفرف فيه ليس هو الممكن بل المستحيل . اصبح من العسير ان نضع حدا فاصلا بين استحالة الحياة واستحالة الشعر . فبقدر ما تتداعى القيم الاجتماعية الملزمة ، بقدر ما يكتسب الحب قيمة مطلقة . أهى الرغبة فى التعويض عن عالم موحش لا قيمة فيه ولا معيار ؟ ــ والى اين يفزع الشاعر الذى يتداعى فوقه الحطام ان لم يفزع الى الحب يستغيث به ويستجير ؟ أليس هذا شيئا انسانيا مفهوما بعد كل كارثة تلم بالفرد او الجماعة ؟ الا تجد شاعرنا العربى بعد النكبة يفزع الى صدر الحبيبة ليبكى زمنا بلا ابطال ، واياما بلا اعمال ؟ .

الحب المطلق اذن ولا شىء سواه ، الحب الذى يعتصم بقلعته ويصر على حقه . وبهذا يثبت من جديد استحالته . ان القمة التى يرقى اليها تكشف عمق الهوة التى يتردى فيها . هبوطه الى الجحيم يعلمه ان اللعنة الابدية هى الصورة الوحيدة المقابلة للمطلق . وقد عرفت اللغة الشعرية هذا على يد كهنة الرمزية وائمتها ــ وبالأخص مالارميه ــ فحاولت أن تبلغ الصفاء والنقاء الخالص من كل شىء وكل مادة لعلها تلمس المطلق ، ولكنها انتهت الى الصمت والعدم ! .

هذا هو حصاد المغامرة الأمينة اليائسة التى انطلقت فيها الشاعرة العظيمة انجبورج باخمان . لقد زهدت فى كل الامكانيات المتاحة فلم تكشف كواكبها الشعرية المتلئلئة بالكلمات الشجية الناصعة الا عن الفراغ والعدم والمحال . وغاصت بشعرها الجليل المثقل بالرموز والأسرار فى الهاوية فلم تجد فى العدم والفراق والعرى والعذاب سوى اشارات كطلاسم العرافين الى تلك اللانهاية التى لا تقوى الكلمات على التشبث بها أو التعبير عنها . ولعل هذا هو الذى يجعلنا نحس عند قراءة شعرها كأننا نستمع الى بكائية رتيبة لا تنقطع . لكنها بكائية على لسان نبى يقرع أجراس الخطر ، وان عرف أن صوته سيضيع فى صحراء القلوب المقفرة من الحكمة والمحبة والايمان . نبى يريد للعالم أن يبدأ من البداية ، بعد أن غارت نجومه وفسدت ثماره . لكن نهاية العالم أو بدايته ليست فى الحقيقة الا خفقة قلب أو غمضة جفن اذا قيست بالصوت الخالد الآتى من وراء الزمن ، الصوت الذى يتردد منذ الأزل وسوف يتردد الى الأبد ، لأن لغة الشعر تتجاوب به دائماً فى اوقات المحن والنكبات .

لتنطلق الشاعرة اذن فى مغامرتها الجسورة ، لا تبالى ان هوت الى الدوامة المظلمة او جذبتها الكواكب والأفلاك الى دائرة الدب الأكبر (٢٥) ! .

---

(٢٤) راجع ان شئت مقالا عنها ومزيدا من قصائدها الرائعة فى كتابى : « البلد البعيد » فى فصل بعنوان « نداء الدب الأكبر » (وهو عنوان اهم دواوينها) ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٢٦٢ ــ ٢٧٢ .

(٢٥) اشارة الى ديوان الشاعرة الذى صدر سنة ١٩٥٦ بعنوان « نداء الدب الأكبر » Anrufung des Grossen Baren اما ديوانها السابق فهو « المهلة » (١٩٥٣) Die Gestundete Zeit .

لنقرأ احدى قصائدها الرائعة لنرى كيف يتم التحرر والتجريد اللذان اشرت اليهما ـ فى لغة نقية كلاسيكية الايقاع والجلال ، بعيدة عن البدع و «الموِدات» والرغبة فى التجديد للتجديد . تقول الشـاعرة فى هذه القصـيدة التى سمتها ((**اشرح لى ، يا حب !**)) :

قبعتك تهتز بهدوء ، تحيى ، ترف فى الريح ،
السحب تحب ان تلمس رأسك العارية ،
قلبك مشغول بشىء آخر ،
فمك يحصل لغات جديدة ،
العشب المرتعش على الشاطىء ينمو بكثافة ،
الزهور النجمية يلفحها الصيف هنا وهناك ،
تعميك الندف المتطايرة فترفع وجهك ـ
تضحك وتبكى وتنهار ،
ما عسى ان يحدث لك ايضا ؟ ـ
اشرح لى ، يا حب !

● ● ●

الطاووس يحرك ذيله بدهشة مهيبة ،
الحمامة ترفع ياقتها المصنوعة من الريش ،
الهواء يفعم بالهديل فيتمدد ،
البط يزعق ، والأرض كلها
تتزود من العسل البرى ، وفى البستان الهادىء
احاط الغبار الذهبى بكل أحواض الزهور .
السمكة يحمر لونها ، تسبق السرب
وتندفع من الكهوف الى حوض المرجان .
العقرب يرقص فى حياء على نغم الرمل الذهبى .
الجعران يشم رائحة المحبوبة الفاتنة من بعيد ،
لو لدى احساس واحد لشعرت أيضاً
بان الاجنحة تلمع تحت ترسها ،
ولتوجهت الى شجيرات التوت البعيدة !
اشرح لى ، يا حب !

● ● ●

الماء يجيد الكلام ،
الموجة تسحب الموجة من يدها ،
فى الكرمة ينتفخ العنقود ويثب ويسقط .
ما اطيب الحلزون وهو يغادر بيته !
الحجر يعرف كيف يُلين حجراً آخر !
اشرح لى ، يا حب ، ما لا استطيع شرحه :

احتم عليّ أن أقضى الأجل القصير المخيف
وحيدة مع الأفكار وحدها
لا أعرف شيئا يحب ولا أقوم بعمل محبوب ؟
احتم على الانسـان ان يفكر ، أليس هنـاك من يفتقده ؟

●●●

تقول : ان روحاً اخرى تعول عليه .
لا تشرح لى شيئاً . أرى السمندر (٢٦)
ينفذ فى النيران ،
لا خوف يطارده ، ولا شىء يؤلمه .

●●●

حب مر يعلنه العاشق بشفتين مضمومتين. عبارات تقريرية متجاورة تقول كل شىء ولا تقول شيئا . ثناء على الحب ، لكنه منبعث من فؤاد جريح كتوم . حساب مع النفس يبتعد جهده عن التحسر والندم . حقائق متتالية تستعصى على كل تفسير . جهد عنيد يحاذر من الاقتراب من الأنا ويكتفى بلمسها من بعيد . جهد يمكنك أن تقول انه كلاسيكى أصيل .

هكذا تعبر الشاعرة عن احساسـها بالحب ـ ونخطىء لو تصورنا أنها لا تصـدر عن عاطفة صـادقة على الرغم من تحاشـيها الاغـراق فى العاطفة ! ـ بحيث يصبح هذا الاحساس فى النهاية قوة عليا غير شخصية ، تسـيطر على كل شىء وتهيمن على كل حى . انها ترسم لوحات متتابعة فى صورة تقريرية ومحايدة كما قلت . وتروح تعدد معجزات الحب وتشـيد به فى اشـكاله المختلفة ، على نحو ما تعود الشـعراء من اقدم العهود . تبدأ بالتجوال فى بستان الحب ، وتقدم أعاجيبه واحدة بعد الاخرى ، وتنتهي بالشكوى الصـامتة والحزن المتوحد . غير انه حـزن غير شخصى كما قدمت ، سـواء فى شعورها به اوتعبيرها عنه ، صادر عن قوة شعرية مسـتقلة تخلق الصـور والرموز ، وتبدع الاسـتعارات والتشـبيهات التى تنوب عن العواطف التقليدية المألوفة فى قصائد الحب . ولهذا فليس غريبا ان تنتهى بهذه الأبيات المفعمة بالبعد والزهد والكتمان :

احتم عليّ أن أقضى الأجل القصير المخيف
وحيدة مع الأفكار وحدها
لا أعرف شيئاً يحب ولا اقوم بعمل محبوب ؟

هكذا تنجح الشاعرة فى تقديم نموذج بديع لقصيدة الحب الجديدة التى تشهد على استحالة الحب فى هذا الزمن المعقد الجريح . قصيدة من أجمل ما يمكن ان يقدمه الشعر الحديث ، كتبتها شاعرة تعيش عصرها بوجدان كلاسيكى جليل ، وتترفع عن البدع و « المودات » التى يبدو انها لا تنتشر وتستفحل الا اذا غابت الاصالة الحقة ، وكثرت الببغاوات والطفيليات التى لا تقول شيئاً ـ اذ ليس لديها شىء يقال . .

●●●

---

(٢٦) عظاية خرافية يقال انها تنفذ فى النار ولا تحترق .

ولنقرأ الآن قصيدة اخرى تضارع القصيدة السابقة فى قوة اقناعها واعتمادها على الصورة والتشبيه ، وان جاءت من قلم شاعر مختلف كل الاختلاف فى المزاج والعقيدة والغاية ، وهو الشاعر والكاتب الأشهر برتولت برشت . تلك هى قصيدة ((**المحبين**)) التى تعد من قصائد الحب النادرة التى كتبها برشت :

انظروا الى طائرى الكركى وهما يحلقان فى دائرة واسعة !
السحب التى ترافقهما
بدات السفر معهما ، عندما طارا
من حياة الى حياة اخرى .
على ارتفاع واحد وبسرعة واحدة
يبدو كلاهما شيئاً ضئيلاً
بحيث يتقاسم الكركى مع السحاب
السماء الجميلة التى يحلقان فيها ،
بحيث لا يبقى احدهما فترة أطول من صاحبه ،
ولا يرى غير اختلاجه مع الريح
التى يشعران بلمساتها وهما راقدان معاً على مخدع الهواء ،
قد تغويهما الريح وتلقى بهما فى العدم
لكن لن يمسهما السوء
ما لم يتغير احدهما او ينوى الفراق .
ولن يبعدهما أحد عن كل مكان
تهدده الامطار او تدوى فيه الطلقات .
هكذا يرفرفان بعيدا ، غارقين فى الحب والهيام ،
تحت وجهى الشمس والقمر المختلفين .
الى اين تذهبان ؟ ــ الى غير مكان ــ
ممن تهربان ؟ ــ من كل انسان .
تسألون : منذ متى وهما معا يطيران ؟
منذ وقت قصير ــ ومتى يفترقان ؟
ــ سريعا .
كذلك يبدو الحب سندا للعشاق والأحباب (٢٧) .

● ● ●

فى هذه القصيدة ــ التى اضاعت الترجمة ايقاعها وقافيتها الجميلة ! ــ يعمد الشاعر الى الهروب من واقعه وحاضره المؤلم الى قناع اوستار يتخفى وراءه ويسقط عليه تصوره للحب

---

(٢٧) تجد القصيدة فى مجموعة مختارة من اشعار برشت بعنوان ((قصائد واغانى)) ، صدرت عن مكتبة زور كامب ، برلين وفرنكفورت ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩
B. Brecht ; Gedichte und Lieder, Bibliothek Suhrkamp, 1965 S. 149.

او رجاءه فيــه او رأيــه فى الدور الذى يمكن ان يؤديه . ان خيبة الامل فى الحب الارضى ظاهرة ، ولكنها ليست خيبة الامل اليائســة المتعبة التى سلمت باستحالته بين البشر ، وانما هــو حب اقرب الى المثل الاعلى ، وهـو لا يخلو من نزعة التوجيه والتعليم . وقد يصـعب على القارىء الذى لا يعرف شيئا عن « برشت » ان يتصورانها لرجل نذر حياتــه وقلمه للدفاع عن عقيدة سياسية واجتماعية التزم بها وعبر عنهــا فى كل ما كتب . وقد لا يصدق القارىء الذى يعرفه انها له .. ولكن القراءة المتأنية تكشف ولو من بعيد عن تصور الشاعر لرســالة الحــب وايمانه بأن تضامن المحبين هــو الذى يعينهم على مواجهــة العقبات وتحدى الفظائع والامطار والطلقات ...

● ● ●

ولكن قصيدة الحب عند الشعراء الجدد لاتقوم على هذا البناء العقلى المنسجم ، ولا تكتفى بالتحرر من الذات الفردية او اللجوء الى الاقنعة والتشبيهات ، وانما تبتعد كل الابتعاد عن المفهوم القديم للقصيدة العاطفيــة كنوع ادبى ، بحيث ينبغى علينا أن نتردد كثيراً قبل ان نسمى قصائدهم قصائد حــب ! نلمس هذا عند « جنتــر آيش » وكارل كرولوف وباول سلان (١٩٢٠ ـ ١٩٧٠) ، كما نلمسه عند شعراء أقل منهم سناً مثل هانز ماجنوس انسنز برجر (١٩٢٩ ـ) وهلموت هيســنبوتل (١٩٢١ ـ) وجنتر جــراس (١٩٢٧ ـ) .

لنقرأ اولا هذه القصيدة من شعر آيش وهى بعنوان « **حاضر** » (عن ديوانه رسائل المطر الذى سبقت الاشارة اليه) :

أشجار الحور فى شوارع ليوبولد
ترى فى أيام مختلفة ،
لكنها خريفية دائماً ،
دائماً أشباح شمس ضبابية
أو من نسج المطر .

● ● ●

أين أنت ، عندما تمشين بجوارى ؟

● ● ●

دائماً اشباح من أزمنة بعيدة ،
فى الماضى والمستقبل :
سكنى الكهوف ،
عصر الكهوف الأبدى ،
المذاق المر أمام أعمدة اليجابال (٢٨) ،
وفنادق سان موريتز .
الكهوف الكئيبة والأكواخ ،
حيث تبدأ السعادة ،

---

(٢٨) امبراطور رومانى (٢٠٤ ـ ٢٢٢) حكم من سنة ٢١٨ الى ســنة ٢٢٢ . ولد بمدينــة حمص ، وادخل عبادة الشمس التى كانت منتشرة فى سوريا الى روما . اسرف فى المجون ومات مقتولا .

السعادة الكئيبة .
ضغطة ذراعك ، الذي يستجيب لى ،
الارخبيل، سلسلة الجزر ، وأخيراً اليم والأغوار ،
مجرد بقايا لا تكاد تحس
من عذوبة الاتحاد .
(لكنك من دمى ،
فوق هذه الأحجار ، بجوار شجيرات الحديقة :
والعجائز المددين فوق المقاعد المتناثرة
وهدير الترام رقم ستة ،
شقائق النعمان ، حاضرة
مع قوة الماء فى العين
ورطوبة الشفة ـ)

ودائما اشباح ، تنسج لنا الأوهام
الفاء الحاضر ،
الحب الباطل ،
الدليل على انناز ائلون ،
اوراق قليلة على اشجار الحور
حسبتها بلدية المدينة ،
خريف فى البالوعات
والاسئلة المجابة عن السعادة .

● ● ●

كلمات موجزة واشارات مقتضبة . لا اقنعة ولا أستار ولا هروب الى عالم التشبيهات « الشاعرية » البعيدة ، بل مشاهد متكررة فى حياة كل منا : « أين أنت ، عندما تمشين بجوارى ؟ » ـ ولكنها تضعنا على الفور فى «الجو» الروحى الذى تريد القصيدة أن توحى به : المصاعب التى تواجه الحب والمحبين ، استحالة الاتصال بين الانسان والانسان ، بطلان الأمل وزيفه . وكل هذا فى لغة طبيعية تجرى على سجيتها ، وتتحرك قلقة بين لغة الشعر ولغة النثر . تحولت الأنا الى صوت يتحدث بلسان انسان آخر ، يتحدث لنفسه ولكل من يهمه أن يصل اليه صوته . أو لعله لا يقصد بحديثه إى انسان ، وانما يبدو كمن يقرأ من تقرير محايد ، دون انفعال ولا اهتزاز ولا رغبة فى التعبير عن عاطفة أو تجربة خاصة . ولهجته هادئة جافة ، ولكنها مرة قاسية . انها تبدد الاوهام الغالية ، وتعرى وجه الحياة الباطلة والحب المستحيل . لقد خنق عاطفته بارادته ، وسجن ذاته بيديه فلم يفرج عنها الا فى لحظات خاطفة كالبرق . انه يعرف سلفاً ولا يخدع نفسه ، يعرف أن الحب وهو أخص علاقات الناس ، شىء يوجهه غيرنا ويرتبونه لنا ، من الماضى السحيق الى الحاضر الراهن الذى دخل فى تخطيط بلدية المدينة ! وكل هذا فى صور متجاورة وان كانت لا تجمع بينها علاقة الجوار : هدير خط الترام الى جانب ازهار شقائق النعمان ، اوراق اشجار الحور الى جوار بلدية المدينة ، كأنما يريد الشاعر أن يضعف ويعترف ثم لا يلبث ان يتراجع ويعمد الى الخشونة والمرارة ـ يحمله على ذلك شكه وزهده وقلقه ، وان شئت حكمته الصينية . وفى النهاية يمنعه الحياء من الظهور بمظهر الشاعر الرومانتيكي المزهو بتعذيب نفسه وعرض جراحه ! .

هكذا تؤكد « قصيدة الحب » ـ ان كان من الممكن أن تظل محتفظة بهذا الاسم ! ـ استحالة الاتصال بين الناس ، والملل والآلية التى تهيمن على الحياة ، وسخف العلاقات والتجارب الانسانية من حب ولقاء وفراق .

وقريب من هذا العالم الذى عشنا فيه قليلا مع « آيش » نجد عالم « كارل كرولوف » الذى يميل الى المزيد من التجريد والتجريب ، ويكثر من الصور والاستعارات الغريبة على دنيا المنطق والواقع ، ويحافظ على موسيقى اللغة وشفافيتها ونقائها . ولن يخفى عليك تأثره الواضح بشاعرى الطبيعة الذين تحدثنا عنهما فى الصفحات السابقة (ليركه وليمان) من ناحية ، وبالسرياليين الفرنسيين وبعض الشعراء الاسبان المعاصرين ـ خصوصا البرتى وجين ـ الذين ترجم لهم جميعا . ولن يخفى عليك كذلك الاقتصاد فى اللفظ الى حد الاقتراب من الرموز الرياضية ، والصور الرقيقة التى يلتقطها الشاعر كيفما اتفق وان كان يزيل بها الأوهام والصور التقليدية فى لغة الحب ، الى جانب الحنان الغامر الذى يسرى فى القصيدة على لسان انسان حرم الحنان والاتصال بالمحبوب . لنقرأ معا **« قصيدة حب »** :

بصوت خافت اكلمك
هل ستسمعيننى
خلف الوجه العشبى المر
للقمر الذى يتفتت ؟
تحت الجمال السماوى للهواء ،
عندما يطلع النهار ،
ويكون الفجر سمكة محمرة بزعانف مرتعشة ؟
انت جميلة
اقولها للحقول المليئة بالنباتات الخيمية (٢٩)
جلدك رطب وجاف
أقولها بين مكعبات البيوت فى هذه المدينة التى اعيش فيها .
نظرتك ناعمة وواثقة كنظرة طائر .
أقولها للريح الرفيفة
عنقك ـ أتسمعين ـ من هواء
يشبه حمامة تندس بين شباك الشجر الأزرق .
ترفعين وجهك .
يبدو مرة اخرى على الجدار الحجرى كظل .
جميلة انت . انت جميلة .
رطبا كالماء كان نومى بجانبك
بصوت خافت اكلمك .
والليل يتكسر كالصودا ، أسود وأزرق .

● ● ●

---

(٢٩) فصيلة من الخضروات الخيمية الشكل ، أو ذوات اللفقتين كالجزر والكسبرة .

ونأتى الى اجمل قصائد الحب التى عرفها الشعر الالمانى فى السنوات الاخيرة ، فنقرأ قصيدتين للشاعر الكبير **باول سلان** (٣٠) (١٩٢٠ ـ ١٩٧٠) الذى انتحر منذ حوالى ثلاث سنوات فى مياه نهر السين . هل قلت « قصائد الحب » ؟ لا شك أننى تسرعت قليلا . فلنقرأ أولا هذه القصيدة التى سماها ((**اغنيات سيدة فى الظل**))(لاحظ تقطيع الجملة الى كلمات مفردة ، وترتيبها على الصفحة) :

عندما تأتى الصامتة وتقطع أزهار الخزامى :
من يكسب ؟

من يخسر ؟

من يقترب من الشباك ؟

من يذكر اسمها أولا ؟
انه واحد ، يحمل شعرى .
يحمله ، كما يحمل الموتى على الأيدى .
يحمله كما حملت السماء شعرى فى السنة التى
احببت فيها .
يحمله عن زهو و غرور .
يكسب

لا يخسر .

لا يقترب من الشباك .

لا يذكر اسمها .
هو واحد ، يملك عينى
يملكها ، منذ اغلاق البوابات .
يحملها فى اصبعه كالخواتم ،
يحملها ـ كأنهما شقف من لذة ولازورد :
كان شقيقى فى الخريف .
وهو يحصى الأيام والليالى .
يكسب .

لا يخسر .

لا يقترب من الشباك .

يذكر اسمها آخر الأمر .
هو واحد ، يملك ما قلت .

---

(٣٠) Paul Celan ونذكر من دواوينه « الرمل عن الجرار » (١٩٤٨) « خشخاش وذاكرة » (١٩٥٢) « ومن عتبة الى عتبة » (١٩٥٥) وشباك لغوية (١٩٥٩) ووردة لا احد (١٩٦٣) ، تحول النفس (١٩٦٧) ، شموس الخيوط (١٩٦٨) .

يحمله كحزمة تحت ابطه .
يحمله كما تحمل الساعة اسوأ لحظاتها .
يحمله من عتبة الى عتبة ، لا يلقى به .
لا يكســـب .

يخسر .

يقترب من الشباك .

يذكر اسمها اولا .
تقطع الخزامى .

● ● ●

هل هذه قصيدة حب ؟ هل تذكر الكلمات الهامسة شيئاً عنه ؟

لا ريب فى أن هذا الوصف لن يساعدنا على تذوقها ولن يقربنا منها خطوة واحدة . بل ربما لم يبق من الحب شيء فى هذه الأبيات الجنائزية الرقيقة الشاحبة كالظلال التى تتحرك فى مكان لا وجود له على سطح الأرض ، لانه مكان باطنى خالص . بل انها فى الحقيقة لا تتحرك وانما ترقص رقصــة باليه ، وتقترب من الموضـــوع لكى تفلت منه (٣١) . حركة مد وجزر ، شهيق وزفير ، لا ينبغى ان تتوقف والا توقف النفس الشـــعرى وتحول الى حجر . وهى تشير وتومىء ، وتحاول ان توجد علاقة بين انا وانت لا نتبين ملامحهما ، لان كل انســـان وكل شيء فى هذه الابيات يبدو كالشبح الغائم الذى يتنقل بين النور والظل . انها لا تحدد شيئاً ولا تلمسه ، بل سرعان ما تسحبه الى عالم باطن كالحلم ، ثم تخرجه منه لتلتقطه من جديد ، فى دورة زمنية رتيبة وحزينة . وهى تثبت ثم تنفى ، وتنفى لتثبت من جديد ، لا تقف عند شيء بعينه ولا تستقر ، اللهم الا فى جـــوار الصمت . وما أشبهها ببعض قصائد « مالارميه » التى تستحى من لمس الأشـــياء ، بل تكـاد ان تستحى من الكلمات فتحولها الى موسيقى خافتة تقترب من السكون أو من العـــدم . والواقع ان السكون والصمت هو الجو العام الذى تتحرك فيه قصائد « سلان » . فهى تكشف عن ارتباك دائم أمام اللغة . وهى لهذا تبتعد وتتكتم ، وتحاذر من الأنا الشعرية فتنأى عنها بقدر الامكان . ولكن من يدرى ؟ لعلها بهذا البعد والكتمان والصمت الوديع الكسير تكشف لنا عن عمق جديد فى تجربة الحب فى هذا الزمان : الحب المســـتحيل . هذا الصمت الذى نحسه ونلمسه فى القصيدة السابقة وفى معظم قصائد « سلان » الاخرى يشبه صراطا رفيعا كحد السيف يفصل بين صمت مفعم بالمعانى وصمت فارغ من كل معنى . انه وليد حساسية مفرطة بالكلمة ، وشك متصل فى اللغة ودلالاتها الأدبية العتيقة . وهو أقرب الى الابتعاد والكتمان منه الى الصمت الثقيل الذى بدأ يزحـــف على تجارب القصـــيدة المعاصرة التى تحاول ان تلغى وجود الكلمة اصلا عن طريق تفتيتها الى حروف أو وحدات خرساء .

---

(٣١) يواخيم مولر ، باول سيلان وانتاجه الشعرى ، مجلة الجامعة ، اكتوبر ١٩٧٠ ص ١٠١٥ ــ ١٠٢٩ .

Joachim Muller ; Paul Celan und sein lyrisches Lebenswerk in : Universitas, Oktober 1970 S. 1015—1029.

وهو اذا كان يبتعد عن الأنا الفردية ـ شأنه في هذا شأن أغلب الشعر المعاصر كما رأينا ـ فلا يزال مفعماً بالشوق والحنين الى « الأنت » ، ولا يزال مستعداً للقائها المفاجيء . انه يتحرك كما قلت على حدود الصمت ، ولكنه لا يضحى بوجود الأشياء ولا الكلمات ، ولا يصل به الامر الى التجريب المتعمد على الشكل والبناء اللغوى على نحو مايحاول بعض المعاصرين . ولعله ان يكون الشاعر الوحيد الذى استفاد من الرمزيين والسرياليين الفرنسيين واستطاع أن يحمى نفسه من تأثيرهم المهلك فلم تغنوه التجارب الجمالية ، ولم يستخفه العبث الطائش ، ولم يحاصره العدم الخانق والصمت الاخرس . ان شعره غنى بالصور الحية ، والرؤى الجسورة ، والحساسية اللغوية النادرة ، والايقاع الموسيقى القريب من موسيقى الشعر المحض . ولكنه كذلك يفيض بالنغم الموحى واللحن الشجى ، ويعبر عن وجدان قلق غنى بالعاطفة ـ مهما حاول أن يكتمها ويبتعد عنها . أتراه هوى باختياره الى الصمت الأخير قبل أن يلتف حول شعره ويخرسه ؟ هل جذبته الهاوية بعد ان ظل يحوم حولها فى جوار الصمت ؟ ما من احد يملك الجواب . لكن يبدو ان قوس الشعر ـ الذى توتر حتى تمزق ، وظل يعزف لحن الموت حتى أطبق عليه الموت ـ لم ينته الى اليأس المطلق . فهناك أمل تعبر عنه آخر كلمات ديوانه قبل الأخير : « تحول النفس » Atemwende (١٩٦٧) :

« النور كان : النجاة »

كما تعبر عنه واحدة من أهم قصائده (فى ديوان سابق « شباك لغوية » ١٩٥٩) Sprachgitter حاولت أن تجد الكلمة فى الصمت ، أن تستخرج الحرف من التراب والليل ، أن تعثر على « الأنا » بين اناس لا اسم لهم :

رمـاد .
رماد . رماد
ليـل .
وليل وليل . ـ
اذهب للعـين
العين الرطبـة .

وعلى الرغم من هذا فقد استطاعت ان تهلل للنور ، وتثبت مرساة الامل فى أرض لا أحد ، وتختم لحن الموت والصمت بهذه الأبيات :

هكـذا
لا تزال المعابد باقيـة .
نجـم
لا زال يشع ضوؤه
لا شىء
لا شىء ضياع .

نفى للنفى . فما زلنا موجودين . ما زال الوجود حاضراً . ما زال الكل على الرغم من كل الجرائم التى ترتكب ضد الانسانية ، ضد الحب . .

● ● ●

هكذا تجنب الشاعر المعاصر الاغـراق فى العاطفية المسرفة ، وكذلك فعل الموسيقى والفنان التشكيلى . لقد اخفى ذاتيته خلف قناع ، فبدت العلاقة الخالدة بين الأنا والعالم وقد لفها الظلام والضباب . انه يحس الخجل أو الخوف والارتباك أمام الآخر كما يحسه أمام الكـون ، فيرجع الى مملكته الخاصة ويلوذ بوحدته مع الكلمات التى لم يبق له سواها . ولقد عبر الروائى الأشـــهر « اميل زولا » عن هذا الاحســـاس فى قصـــته « رجون ماكار » أو التاريخ الطبيعى والاجتماعى لعائلة عاشت فى عهد الامبراطورية الثانية . نرى فتاة تبهرها السماء السـاطعة النجوم فتهتف : « النجوم . ما أجمل هذا ! » فيجيبها الحبيب خائفا مذعورا : « أنا لا احب النظر اليها ... انها تخيفنى (٣٢) » .

ونظرة واحدة الى قصيدة « بن » السابقة أو بعض قصائده الاخـرى (٣٣) تجعلنا نتأكد من هذا الخوف . انه الآن ـ ان صح هذا التعبير ـ احساس عقلى ، يواجه قوة الحب بقـوة العقل وقسوته وصرامته . واذا كنا قد لمسـنا الروح الحزينة والألم الفاجع فى قصيدته السابقة ، فان معظم الشـعراء الذين جاءوا بعده من الجيـل الحاضر قد تطرفوا فى نزعتهـم العقليـة الى حد السخرية والتهكم . ومن اوضح الأمثلة على هذا قصيدة للروائى الشـهير « **جنتر جراس** » (٣٤) (١٩٢٧ ـ) سماها قصيدة حب ، وان لم يبق فيها من الحب بمعناه التقليدى شىء يذكر . والقصـيدة تتحدث من وراء قنـاع عن احدى راقصات الباليه أو احدى الفنانات على المسرح (ولعلها هى زوجة الشاعر نفسه التى تشـتغل بالرقص وتعليمه) أو بالأحرى عن احدى كرياتها الدموية التى يريد ان يبتكر لها رقصة تناسبها :

ولكنك تثيرين شفقتى
وأنت عارية هكذا
ولا وجود لك الا فى النسب والمقاييس .
واحاول أن اصحح وضع ركبتيك
مشيتك المتصلبة تجعلنى استغرق فى التفكير .
لست أدرى ، لم كنت قبيحة الى هذا الحد ،
ولا لماذا لا تقدر عينى أن تتحول عنك ،
الى الحقول الخضراء مثلا أو على امتداد النهر ،
وهو طبيعة كله
وليست له عظمة ترقوة
احبـــك
بقدر الامكان .
اريد أن أبتكر رقصة باليه .
لكرياتك الدموية البيضاء والحمراء
وعندما تسدل الستار ،

---

(٣٢) اوجست كلوس ، المرجع السابق ، ص ٩٦٢ .

(٣٣) مثل قصيدتيه « لم تكن أشـد وحدة منك فى اغسطس » و « ساعة التحقق » ، وقد نقلتهما الى العربية فى الجزء الثانى من كتاب ثورة الشعر الذى لم يظهر بعد .

(٣٤) انظر مزيدا من التفصيل عنه فى مقال الزميل الكريم الدكتور مصطفى ماهر عن الرواية الالمانية فى القرن العشرين ، المنشور فى عدد اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧٢ من هذه المجلة ص ٢١٣ ـ ٢١٧ .

سأبحث عن نبضك لأتأكد ،
ان كان الجهد المبذول
قد حقق نتيجته .

والقصيدة غامضـــة بعض الشيء ، ولكنهاتحرص على الاغراب والبعد عن كل حديث مباشر حرصها على المحافظة على التعارض بين العالم الباطن والعالم الخارجى بحيث لا يلتقيان .

ونجد بين اشعار ((**هلموت هيسنبوتل**)) Helmut Heissenbuttel(١٩٢١ ــ) قصيدة تعكس هذا الجو نفســـه وان تعمدت الايجاز والاحكام الشكلى ، وتطرفت فى الاغراب واللامبالاة والبعد عن النزعة الشخصية والاستهتار بالعاطفةالخالدة .. والقصيدة تبدأ ببيتين مقتبسين من احد شعراء عصر الباروك وهو يوهان نيقولاس جوتس (١٧٢١ ــ ١٧٨١) :

كانت فى زيها غنية بالجمال
اما فى عريها فشبيهة بالجمال

الشعر سخام (٣٥) ، والعنق مزرق بالعروق
رجل يتفتت فى عينى امرأة وينهار :

مصراع النافذة الذى يرمز لليل
يربع احتكار النجوم للشوق (٣٦) .

عدم المبالاة بالحياة البرجوازية
يخفى ميلا الى السعادة العائلية .

اغنية المثل الأعلى للغرفة المزدوجة (٣٧)
تقول ربما تحين الفرصة مرة ثانية .

● ● ●

لا ريب ان الترجمة قد جنت على القافيةالمتسقة ، ففى كل ترجمة جناية لا مفر منهـا ! ولكن لا ريب ايضـا ان القــارىء يلمس الاهمال والبرود المحسوب الذى يتناول به الشاعر عاطفة الحب . ويكفى انه صبها فى اغنيـــة تشـــبه ((الطقطوقة)) التى نعرفها اليــوم ، ويتألف كل مقطع فيها من سطرين ينتهيان بروى عذب الرنين . ولكن لعل القارىء قد احس أيضاً بشىء من الحزن الذى يزيد قليلا عن مجرد عدم الاكتراث . وهوفى الحقيقة حـزن صلب ، أقــرب ما يكون الى الغضب والسخط . ان العاشق الذى كان يقطع الصحارى والبحار ، ويبارز الوحوش والأخطار فى سبيل محبوبته قد أصبح الآن لا يحس نحوها الا بالرغبات المكبوتة فى ((الليبيدو)) والحلم بغرفة

---

(٣٥) السخام هو سواد القدر ، ويقال ليل سخام اى اسود ، والسخم والسخمة السواد .

(٣٦) التربيع هنا هو العملية الرياضية المعروفة . فالنجوم هى رمز احتكار (اومونوبول) الاشواق ، والنافذة تزيده وتضاعفه ــ والسخرية ظاهرة .

(٣٧) اى الغرفة بسريرين .

بسريرين ! وهو فى سبيل هذا يقترب من الاسلوب التعليمي ، فيشرح ويستخدم امثالا والفاظا عامية شائعة ، ويبتعد بنفسه بقدر الامكان عن الموضوع الذى يعذبه فيعرضه « فى السوق » على الرأى العام ليتخلص منه ! فهل يمكننا ان نصف مثل هذه القصيدة بأنها قصيدة حب ؟ لعل الشاعر لا يزال يحن الى مثـال الحب القديم ، اذ قدم لقصيدته بيتين مأثورين لا شك فى جمالهما . أم تراه قد صنع هذا من قبيل اللامبالاة واثبات استحالة الحب ، وهو الموضوع الذى يدور حوله عدد كبير من معاصريه على اختلاف طريقتهم فى التصور والتعبير والاداء .

مثل هذه القصيدة التى تصلح ان تكون اعلانا أو كتابة على الحائط نجدها أيضاً عند شاعر آخر تعلم كثيراً من « برشت » – وان لم يلتزم بفكره وعقيدته – ، وحقق وظيفة الشعر فى الاحتجاج والتغيير وتعرية الاوهام وايقاظ الضمائر المستغرقة فى اكذوبة الرخاء والمعجزة الاقتصادية . ذلك هو الشاعر الشاب **هانزماجنوس انسنز برجر** (١٩٢٩ –) . هنا نجد القصيدة تتعمد الابتعاد عن الأنا الفردية ، وتنطق على لسان شخصية جمعية محايدة ، قد تكون انت أو انا أو سوانا . ها هو ذا يلجأ الى الشرح والعرض والتعليم فى قصيدة جعل لها عنوانا بالانجليزية : **« سمه حبا »** Call it love يقول فيها (لاحظ تفريق السطور على الصفحة !) :

الآن تطن السلال فى البيوت العارية
صاعدة هابطة

تشتعل اللمبات

ينفذ ابريل خلال أوراق الشجر الزجاجية

ويصم الآذان

ينتفش الفرو (على ظهور) النساء فى الحديقة
أجل وفوق اسطح البيوت يثنى اللصوص على المساء
وكأن حمامة من الياسمينة البيضاء
وكأن البيضاء المتلألئة التى اختفت فجأة
وراء الجبال ، وراء الصيغ المحفوظة
الطريدة فوق النجوم المتهرئة ،
المنفية بلا ذاكرة

بلا جواز سفر بلا حذاء

(كأنها) قد حطت فوق صياديها المريرين
المتعبين حتى الموت

جميل هو المساء .

●●●

نرى الشاعر فى هذه « القصيدة » يلتزم الصمت التام فلا يتحدث عن الموضوع صراحة – اللهم الا فى العنوان ! – ومع هذا فكل شىء فيها يشير اليه ، وكأنما يشير الى سر أو معجزة أو خرافة أو أمر خارق بعيد عن التصديق . ويستمر التوتر فى التصاعد والحدة حتى نصل الى العبارة الاخيرة التى تفاجئنا ببساطتها : جميل هو المساء . فنشعر بالراحة ونلتقط الأنفاس بعد

رحلة طويلة طفنا فيها بين البيــوت والأشـجاروالصوص والحمامة البيضاء المنفية خلف الجبال وفوق النجوم ، الحمامة التى تحط فجأة فوق صيادبها المتعبين المريرين .. انها اشـبه بحكاية ساحرة من حكايات « الحواديث » ، تروى عن الذين خرجوا من بيوتهم وديارهم ليكتشفوا الحب ويعرفوه ، فاذا به يهبط عليهــم فجأة ، بعد أن أشرفوا على الموت . والحمامة مطرودة ومنفية ، بلا ذاكرة ولا جواز سفر ولا حذاء ، وكأن الشاعر يستحى ان يصرح باسـمها ، بل يترك لنا مهمة اكتشافه ، ويضع للقصيدة عنوانا يصلح لاحدى الاغنيات المبتذلة ـ ولكنها فى النهاية حكاية خرافية عجيبة ، تنذر كل من يحاول السير على أرضها بكسر رقبته (٣٨) ! .

هذا الشعر يسير اذن فى طريق التجريد من الموضوع أو المضمون الى أبعد مدى ممكن، ويتعمد البعد عن ذات الشـاعر بعده عن الموضــوع ، ويصطنع فى سبيل ذلك مختلف الحيل والأساليب، كالتخفى وراء الاقنعة او تعريــة كل الاقنعــة ، والتشتت المقصــود وتجميع الصــور المتنافرة والعناصر المتباينة والمواقــف والاعمال اليوميــة المبتذلة، وتضمين الاصطلاحات العلمية المتخصصة او الأمثلة الشعبية الجارية او العبارات المكتوبة على اللافتات والاعلانات واعمدة الصحف، وعرض القيم المقدسة والمشاعر المحترمة فى صورة تافهة او شــائهة ، وتفتيت النظـام العقلى والواقعى المألوف وكأنه لوح من الزجاج يكسره الشــاعر ليفحصه من جديد ...

وينعكس هذا التفتيت والتشــويه واللعب على البنية اللغوية فتختزل الجملة وتحطم العبارة ويعتدى على القــواعد المحفوظة ويغير ترتيــب الطباعة وشــكلها . ويبلغ هذا مداه فى قصــيدة « حب » يقول فيها الشــاعر السويسرى **أويجن جومرينجر** Eugen Gomringer فى مجموعته **« كوكبات »** (٣٩) :

انت زرقــاء
انت حمــراء
انت صــفراء
انت ســوداء
انت بيضــاء
انــت .

●●●

ماذا جرى للقصيدة ؟ ماذا بقى منها ؟

تم اختزال النص الشعرى الى اقصى درجة ممكنة ، بلغ تجريد « المادة » أبعد حد ، بحيث لم يبق منها سوى « هيكل عظمى » ضــئيل من العلامات والاشارات والأسماء الدالة على مجموعة من الالوان . تحولت الجملة ، بل تحولت الكلمة نفسها فى بعض الاحيان ، الى ما يشبه نواة الذرة التى انشطرت الى جزيئات وجسيمات اخــرى اصبح لها وجود مستقل . وهذا شىء بدأه الشاعر التعبيرى **اوجست شترام** (١٨٧٤–١٩١٥) (٤٠) . ولكن لم يتطرف فيــه أحد ـ بقدر علمى ـ كما

---

(٣٨) كارل كرولوف ، جوانب من الشــعر الالمانى المعاصر ، ص ٦٨ .

(٣٩) Konstellationen ـ (مطبعــة تشودى ، سان جالين) .

(٤٠) August Stramm انظر شيئا عنه فى كتابى السابق الذكر عن التعبيرية ص ٣١ – ٣٥ .

تطرف جومرنجر وطائفة من الشـــــعراء الذين يكتبون فى هذه الأيام مثل **فرانز مون** ، **وأرنست ياندل** ، **وبيتر هيرتلنج وكونراد بايـر وجرهاردروم** (٤١) وغيرهم ممن سنتحدث عن بعضهم بعد قليل . ويعد جومر ينجراول من نادى بما يوصف اليوم بالشعر المجسم أو الشعر الملموس Poesie Concrete الـذى يحـاول أن يُعيد للكلمـة المفردة أهميتها ووزنها وفاعليتها واسـتقلالها ؛ بحيث تصبح هذه الكلمة — فيما يقول احد روادهذا التيار — كالزنزانـة المنفردة التى تحمل كل امكانيات تأثيرها . وهناك تجارب عديدة من هذاالنوع نرجو أن نعرض لشىء منها فى القسم التالى من هذا الحديث . وما أوردنا «القصيدة» السابقة فى هذا السياق الا لأنها قد ظلمت نفسها أو ظلمتنا وظلمت الأحباب والعشاق حين سمت نفســهاقصيدة حب ...

● ● ●

اللعب :

الشـــــعر نهـــر حـــى ، حـــــركة دائمة لا تتوقف . وقد لمحنا بعض المقومات التى تميز القصيدة الحديثة وتترك أثرها على معظم ما يكتب من الشعر منذ أن أتم نســيجه واحكم بناءه الرواد الثلاثة الكبار . كما أشرنا الى ما يبدل فى الشعر الألمانى منذ سنوات قليلة من جهود فى سبيل مزيد من التجريد ، والتجريب ، والموضوعية ، والبعد عن الفردية والنزعـة العاطفية ، والتأثر بالانظار والتصـــورات الجديدة فى العلوم والفنون المختلفة ، الى جانب محاولات جديدة يائســة مع الليفة — وهى محاولات مخيفة حقاً ، ولكنها تلمس القلب بأمانتها واخلاصها ، وتأسر العقل بذكائها وشجيعة اطلاع أصحابها .

أتكون هذه التجارب والمحاولات صادرة عن نزعة اللعب التى تميز الانسان منذ أن بدأ ينتج فناً ، وتجعله انساناً بحق كما قال الشاعر الكبير فريدريش شيلر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) ؟ أليسـت التجربة والمغامـرة فى الأدب أو فى غيره نوعاً من اللعب الفطرى الكامن فى نفـوس الأطفال الكبار الذين نسميهم فنانين وشعراء ؟ .

ان ما أقصده باللعب مرتبط باتجاه الشعر الحديث والمعاصر الى المزيد من التجريد والتخلى عن الذات . فهو يساعدها من ناحية على حماية نفسها من القوى الخارجية التى تريد أن تدمرها وتلغيها . ولهذا يصبح محاولة للاحتجاج والنجاة فى آن واحد ، الاحتجاج على عوامل القهر والظلم والاحباط المحيطة بها ، والسخط على « غابة » العواطف والانفعالات التى فتحت عينيها فوجدتها تتكاثف فى أرض الشعر ، وتهدد بالالتفاف حول الشاعر وخنق انفاسه — ومن الطبيعى أن يفزع الشاعر الى اللعب والتجربة لينجو من الأدغال القديمة والطوفان الموروث الذى يغرق ذاته بأمواج العواطف والأحـزان والآلام ... وأن يميل الى « العبـث » بالالفـــاظ والتراكيب والصـــور والاستعارات والرموز والأساطير لينقذ نفسه من المحنة التى توشك أن تطبق عليه ، ويتخفف من أعباء التراث الذى يشعر انه لا يستطيع أن يستمر فيه .. ليلعب اذن لعله أن يجد مخرجاً من المحنة ، أو يجد البهجة فى الفرحة البريئة التى تصاحب اللعب ، وليحذر كذلك من المجازفة التى تلازمه !

... ويصف **هانز آرب** Hans Arp. — (وهو كما تقدم شاعر ورســام ونحاتة تجريدى كتب —

---

(٤١) اليك أسماءهم على الترتيب :

Ernst Jandl — Franz Mon — Gerhard Ruhm — Konrad Bayer — Peter Harling.

قصائده بالفرنسية والالمانية وأسهم فى تأسيس الحركة الدادية والسيريالية فى سويسرا وفرنسا) ـ يصف هذه الحالة بأبيات يقول فيها عن الشاعر الذى تهيأ للعب الحر :

بعد ان انتزع الورقة والريشة والورقة ،
صمم على أن يغادر
مملكة الأرض الثابتة الى الأبد
ويواصل عمله
عالياً عالياً فى الآفاق الرفيفة .

ولكن أليس اللعب فى الفن وثيق الصلة بالعودة الى الطفولة البريئة ، أى الى بستان الحلم والحكاية الخرافية (أو « الحدوتة ») ؟ .

ان الحياة والانطلاق فى الآفاق الرفافة هو ما فعله هذا اللاعب الماهر « هانز آرب » منذ انتهاء الحرب العالمية الاولى . ولعله كان أجرأ من حاول التحليق فوق مملكة الأرض الثابتة ـ أى أرض المعانى التقليدية والوصايا والقواعد المتواضع عليها ـ ، والتحرر من الأنا الفردية واطلاق طاقات الكلمة المفردة . وقد ساعدته الدادية والسيريالية على القيام بقفزاته البهلوانية الخطيرة ، وأمدته بعدد لا حصر له من الصور والاستعارات المستقلة بنفسها عن كل سياق أو معنى .

ولكن السقوط الى الهاوية السحيقة يهدد دائما من يحلق الى الذرى العالية . ولهذا كان من الطبيعى أن تخسر القصيدة السيريالية العابثة عند « آرب » أو غيره أكثر مما كسبت ، وأن تغرق فى ألعاب لفظية ولغوية صادرة عن رغبة فى العبث والاغراب والدعابة . ومعظم قصائد « آرب » الاولى التى نشرها فى مجموعته « رداء الاهرام » Pyramiden rock (١٩٢٤) يصعب بل يستحيل ترجمتها ، لأنها تتلاعب بكلمات اللغة الألمانية وتستخرج كلمة من كلمة وصورة من صورة ، وتمعن فى هذا بلذة عجيبة ، كأنما تعبر عن ذات أضاعت نفسها وأضاعت العالم الواقعى المعقول فلم تجد ما تفعله الا العبث بصندوق اللغة وتركيب قطعة وتوزيعها من جديد ! انه يلعب بالألفاظ ، وينشىء منها تركيبات غريبة ، ويشتق من الأسماء أفعالا لا تعرفها اللغة ، ويعيد تشكيل أبيات مشهورة من التراث القديم أو الحديث ، ويقتبس كلمات وتعبيرات مختلفة من اعلانات الشوارع والجرائد ، ويتسمع أصوات الأشياء وهمساتها وتنهداتها ورقصاتها ، ويستوحى حكايات الأطفال واغانى العشاق المشاهير والرعاة والمغنين المتجولين ... الخ . ولكن يبدو أن الشاعر قد حدث له ما حدث لصبى الساحر فى قصيدة معروفة بهذا الاسم (٤٢) لشاعر الألمان الأكبر « جوته » . فقد انتهز هذا الصبى فرصة غياب معلمه العجوز ، ونطق بالكلمة السحرية التى حركت المكانس فأخذت تحمل الاوعية وتجلب الماء من النهر القريب حتى فاضت به حجرات البيت وقاعاته ، ونسى التعويذة التى توقفها الى ان جاء المعلم فأبطل سحرها ...

هذا هو ما حدث للشاعر « **آرب** » فى تجاربه الأولى مع اللغة ـ وذلك باعترافه هو نفسه فى كتابه « أحلام الكلمات والنجوم السوداء » (١٩٥٣) اذ أطلق سحر الكلمات ولم يستطع بعد ذلك ان يبطله ! وقد انعكس هذا على عناوين مجموعاته نفسها : « مضخة السحب » (١٩٢٠) ،

---

(٤٢) Der Zauberlehrling وان شئت ان تقرا شيئا عن شعر جوته فارجع الى الفصول الخمسة الاولى من كتابى « البلد البعيد » الذى سبقت الاشارة اليه .

« رداء الاهرام » (١٩٢٤) ، « تبيض تسود »(١٩٣٠) ، « أصداف ومظلات » (١٩٣٩) ؛ « اشعار بلا ضمائر » (بالفرنسية ١٩٤١) ،« ضحكة القوقعة » (بالفرنسية ١٩٤٤) ، « أحلام ومشروعات » (بالانجليزية ١٩٥٢) ،« قلوب كثيفة الشعر » ، « ملوك قبل الطوفان » (١٩٥٣) ، « أحلام الكلمات والنجوم السوداء »(١٩٥٣) ، « على ساق واحدة » (١٩٥٥) ، « حلمنا اليومى » (١٩٥٥) ، « كلمات بمرساةوبغير مرساة » (١٩٥٧) ، « رمال القمر » (١٩٦٠) ، « شعلات تشدو بالفناء » (١٩٦١)ــ وقد استمر تأثير المرحلة الدادية الاولى على انتاجه المتأخر فأخذ يكتب قصائد مؤلفة من عددمحدود من الكلمات ، تظهر بفعل الصدفة فى تأليفات أو « كوكبات » مختلفة ، وتكشف ببساطتها عن ثراء لا حد له فى تنويع الكلمات وتوزيعها ، بحيث اصبحت القصيدة وحدة حيةاو لعبة اطفال تتداعى كلماتها وصورها ومعانيها دون أى تدخل من جانب المؤلف ، وأصبحت العلاقة بين الشاعر والقصيدة اشبه بلعبة القط والفأر ! .

ونضرب مثلا لهذا التركيب والتشكيل والتنويع الهائل للكلمات والأسماء والأشياء باحدى قصائد « آرب » التى وضع لها عنواناً يدل عليها ويعبر عن اعجابه الشديد بمجموعة من القصائد الشعبية الشهيرة التى جمعها وأعادكتابتها الشاعران الرومانتيكيان « أخيم فون أرنيم » (١٧٨١ ــ ١٨٣١) و « كليمنس برنتانو » (١٧٧٨ ــ ١٨٤٢) بين سنتى ١٨٠٥ و ١٨٠٨ ، ونشراها تحت هذا العنوان المعروف **« بوق الصبى العجيب »** Des Knaben Wunderhorn وعنوان هذه القصيدة الطويلة هو **« تشكيلة البوق العجيب » :**

الصبية المتعانقون ينفخون فى البوق العجيب
ملائكة بأحذية ذهبية يفرغون اكياسا مملوءة بالأحجار الحمراء
فى كل اعضائها
وها هى ذى الصوارى والكوكبات تتشكل
الراهبات (٤٣) يعرضن آثار قصور هوائية واكياس نقود
ولقطاء وبقرات بخارية وأرانب مسرجة
وأسوداً منجدة حديثاً
من أسلاك العجلات الملتهبة تتدحرج الطيور الى السماء
النجوم تعطس من انوفها الشمعية من باقات الزهور
الرجال والفيران سكارى ويسبحون على الأصابع الطرية
الاسود المشتعلة تركض فوق اشجار التامول المرتشعة
وكل من له ذيل يعلق فيه فانوساً
الليلة كلها توقف على رأسها وترقص رقص الخبالة على ظهر تنين .
التسلق على العصى ومباريات المصارعة تملأ الليل بواو واو . . .

● ● ●

(٤٣) الكلمة الاصلية تفيد الاخوات ، والمشرفات علىالخدمات الطبية فى المستشفيات ، او الراهبات والسياق لا يحدد معنى الكلمة .

الطيور الحمراء ملك الصبية أو الرجال
القصور الحمراء ملك الراهبات .
النجوم الحمراء ملك الملائكة
الليل ذو صوارى من شمع وازهار من ذهب
المعجزة تتدحرج فى الليل على أسلاك مشتعلة
الليل له اقدام من الشمع وأكياس مملوءة بالنجوم على أصابع لينة
السماء المملوءة بباقات اللهب تتسلق العصا المشتعلة
وتصعد الى الزهرة
الانوف الذهبية تعطس نقوداً
أفراد التنين تسبح فى النقود
النجوم تسبح فى السماء حاملة أكياساً ممتلئة بالأطفال
الازهار المشتعلة تسبح على الاصابع اللينة
الفيران تعلق فوانيس فى ذيولها
اكياس النقود تعلق فوانيس فى ذيولها
البقرات البخارية تعلق فوانيس فى ذيولها
الأرانب المسرجة تعلق فوانيس فى ذيولها
الاسود المنجدة تعلق فوانيس فى ذيولها
الفوانيس لا يجوز أن تعلق الا بالذيول
الذيول تكفى لتعليق عدد من الاسود المشتعلة بحيث يصبح الليل ذهبياً
ذيول الطيور ازهار
الفيران تصنع قطة من الشمع وترقص عليها رقصة الخيالة
الهواء ينزل عن سرجه ويعض البخار فى أنفه
الأزهار السكرى تتحكم فى الأزهار الندية
الأحذية المتعانقة الأعضاء الأنوف الأصابع الذيول
تدل على المعجزة دلالة كافية

(٤)

هكذا يمد القصر الهوائى يده الى كيس النقود
وكيس النقود قدمه للقيط
واللقيط اذنه للبقرة البخارية
والبقرة البخارية فاها للأرنب المسرج
والأرنب المسرج خده للاسد المنجد .

ـ ٥ ـ

الصبية يتسلقون أشجار التامول الى السماء
أفراد التنين المشتعلون والاسود المشتعلة ينزلون الصارى المشتعل
الانوف الشمعية تتسلق العصى السكرى

مباراة المصارعة بين النجوم تسقط الفانوس المملوء بالأزهار
الاسود المنجدة تركض بجانب الأصابع الطرية
الملائكة يلتهمون الاصابع الطرية كأنها ازهار مستأنسة
اشجار التامول ترتعش أمام الراهبات
العصى والصوارى السكرى ترقص مع أفراد التنين السكارى
النجوم تمتطى ظهور الاسود كالخيالة
الليلة تقف على رأسها وتعطس
الاحذية تشتعل بالنيران
الرجال والصبية يطفئون فوانيس الأرانب

• • •

لعبة رشيقة مجنونة ، تعبث بقطع لا حصر لها وتجمعها وتفكها كما تشاء الصدفة او يشاء التداعى الحر : صبية ورجال وملائكة وراهبات ،نجوم وفيران وارانب وأسود ، وحوش وأزهار وفوانيس واكياس نقود ... الى آخر هذاالبستان الخرافى أو هذه المتاهة العجيبة التى تتشابك دروبها وتختلط معالمها . ان اللعبة كلهاأشبه بساعة اوتوماتيكية تعمل دون تدخل المؤلف ، أو بتمثيلية عرائس تدور على مسرح كونى هائل ، والشاعر يقف بعيداً عنه أو فوقه ، ويكتفى بتحريك الخيوط والأسلاك أو التفرج علىتشكيلات الكلمات والمعانى وتنويعاتها التى تتسع وتنداحأمواجها كالدوامات المائية الى ما لا نهاية..

لا شك أن هذه الألعاب قد صدمت القصيدةالألمانية وساعدتها على التخلص من كثير من أعبائها القديمة ، من النزعة الصوفية الغامضة ،والتعقيد باسم التعمق ، وأدغال الاستعارات والصور المتشابكة الكثيفة . ولا شك أنها قصرتوجودها على الوجود اللغوى أو اللفظى البحت ، وجعلتها تبتعد عن نفسها وعن صاحبها فى وقتواحد ، وتنطلق رشيقة خفيفة كدمية صممت على العبث وحسب ! .

وقد كتب « آرب » مجموعة من القصائدعن **الدمى والعرائس** اقدم لك من احداها هذه الأبيات التى يقول فيها مخاطباً نفسه على لسانهذه الدمى البائسة :

رضعت منى
لوث أعضائى
وقبلتنى وعادت ترضع منى
وتلعب معى لعبة القرود .

قبلاتى تناثرت
أزهارى انطفأت
ينابيعى خرست واحدة بعد الاخرى .
أنا الآن متعب ، ذابل ، فارغ ،
مثل كأس أفرغها الشاربون
الأرض كذلك كأس فارغة .

لست كبيراً ولا صغيراً ..
جئت من أفق بلا حدود .
هناك لا يعبق عبير الشفاه .
هناك لا تسطع النجوم الحية
فى وجه الحلم الحبيب .
ألعب تحت سماء عمياء
بثمرات زجاجية
واتركها تسقط فى حذر الى الأعماق .

لست صاعقة
لست دمية
لست شعلة
اننى دمية
غير أننى أتمنى دائماً
أن ابرق كالصاعقة واشتعل كالنار
وكذلك يسعدنى لو كانت لى روح .
لم لم أكن اغنية ؟
لم لا تكون لى أجنحة ؟

قبعة من الصينى على رأسى
لن تكون كثيرة على
نعم ، وستكون ضرورية لى
كالصليب على قمة برج الكنيسة
أنـا فقيرة .
أنـا عارية .
أهناك شىء
لم يعدنى به الناس ؟

●●●

يبدو أن هذه اللعبة الساحرة قد انتهت الىالآلية الميتة ، وفقدت السحر والحياة فأصبحت الكلمات والمعانى والأشياء أشبه بالعرائس الجامدةالباردة ، وخيم عليها الحزن والاكتئاب فراحت تدور فى فراغ الصمت الموحش وكأنها لا تحيا ولاتموت ...

وقد جاء شـعراء وادباء آخرون فواصلواالسير على هذا الدرب الذى شـقه هانز آرب ، وبالغوا فى حرية اللعب البرىء ـ أو المقصود ـ والحركة المطلقة من كل قيد ففقدوا طريق العودة، واسرفوا فى التركيبوالتنويع والتجريبوالاغرابفى الصور والاستعارات واختزال الكلماتوتفتيتها وترتيب رسومها على الصـفحات بغير نظام كماتنتشر النجوم على صفحة السماء (وقد سبق أن

حاول « مالارميه » هذا فى نص محير يتحدث عن انسان غريب يتأرجح بين المطلق والعدم ويجاهد للتخلى عن كل وجود مادى او تجريبى خاضع للصدفة ـ) (٤٤) .

يتزايد اليوم عدد الشعراء المتأثرين بهذا التيار او المتطورين به على صور مختلفة . ومن الصعب أن نتكلم عن اتجاهاتهم أو نقدم نماذج لهم جميعاً . فبعضهم يميل الى التحليل الاجتماعى ونقد العصر والسخط والغضب والاحتجاج السياسى ، وبعضهم يتجه للاسلوب العلمى والعقلانى ، ويقترب كثيراً من مجال العلماء المتخصصين ومصطلحاتهم العويصة ، ويطبق مناهجهم على بناء الجملة وايقاع الكلمات وترتيبها ، وينهل بعضهم من ينابيع الاسطورة والحكاية الشعبية والطقوس البدائية والعقل الباطن والرؤى والاحلام والكوابيس . ويمكننا ان نذكر من اسمائهم هلموت هيسنبوتل (١٩٢١ ــ) وجنتر كونرت (١٩٢٩ ــ) واويجن جومر ينجر (١٩٢٤ ــ) ، و أ . أ . شـول (١٩٢٦ ــ) وارنست باندل (١٩٢٥ ــ) وفريدريكه مايروكر (١٩٢٤ ــ) وهانز كارل أرتمان (١٩٢١ ــ) وفرانزمون (١٩٢٦ ــ) الذين أشرت الى معظمهم من قبل .

أسرف هؤلاء جميعا وغيرهم كثير فى التركيب والتشكيل والتنويع ..

فهل انتهى بهم اللعب الى الصمت ؟ .

أم ليس من حقنا أن نتسرع بالقاء هذا السؤال ؟ .

● ● ●

الصمت :

هل يزحف الصمت فى السنين الأخيرة ــ كما يقول الشاعر الكبير كارل كرولوف (٤٥) ــ على القصيدة الألمانية ؟ .

ليس من السهل أن نقطع بهذا ، وليس من السهل أيضاً أن نعمم الحكم على الشعراء ــ وحتى لو ثبت صحة هذا الرأى فى حالات كثيرة ، فلا يمكن أن نقصره على شعراء بلاده وحدهم . ولكننا نستطيع أن نقول انهم فى الغالب ــ وبقدر ماتسمح النماذج القليلة التى بين أيدينا بالحكم عليهم ــ يزدادون حرصاً وحذراً فى استخدام الكلمة ، وكأنهم يحاولون أن ينتزعوها من هوة الصمت او يعيدوها اليه . وربما استطاعت بضعة ابيات للشاعر السويسرى « اويجن جومر ينجر » الذى سبقت الاشارة اليه أن تمهد لنا الدخول فى هذا الجو المشبع بالظل والصمت والكتمان :

الكلمات ظلال
الظلال تصير كلمات

الكلمات ألعاب
الالعاب تصير كلمات

(٤٤) عنوان هذا النص الغامض هو Igitur وهى لاتينية معناها بالتالى أو على هذا ، وتجده فى طبعة « البلياد » الكاملة لاعمال مالارمية (ص ٤٣٩) كما تجد بضع صفحات عنه فى كتابى عن ثورة الشعر الحديث ص ٢٠٧ ـ ٢٠٩ .

(٤٥) انظر الكتاب الذى سبقت الاشارة اليه : جوانب من الشعر الالمانى المعاصر ، ص ١٣٢ وما بعدها .

حين تكون الظلال كلمات
تصير الكلمات ظلالاً

حين تكون الكلمات ظلالاً
تصير الكلمات العاباً

حين تكون الكلمات العاباً
تصير الظلال كلمات

• • •

ربما تتردد كثيراً ــ وأنا معك ــ قبل أن تسمى هذا شعراً . ولكن النص المركز يوضح الظاهرة التى نتحدث عنها . فالكلمات والالعاب والظلال تتداخل فى بعضها البعض وتكون تركيبية لغوية أو كوكبة لفظية تصور الحالة النفسية التى يحسها الشاعر وهو يتعامل مع الكلمات ويتأملها ويرصد حركتها واتجاهها وهدفها ــ أو بالأحرى يتركها تحدد لنفسها الحركة والهدف والاتجاه . وليس هذا أمراً مستغرباً من الشاعر المعاصر الذى ورث قدراً كبيراً من التأمل فى « فن الشعر » ووظيفته وماهيته عن أجداده من الرمزيين وأصحاب الشعر « الأبولى » أو العقلى المحض وأصحاب الشعر « الديونيزى » او الشعر السادر فى غياهب الحلم واعماق العقل الباطن (٤٦) . لقد استقر فى ضميره أن العمل الشعرى مغامرة من مغامرات العقل الذى يعمل ويتأمل عمله فى وقت واحد . واذا كان يحاول الآن ان ينشىء تركيبات شعرية عجيبة تختلط فيها الصور الشعرية العريقة كالنجوم والرياح والبحار والظلال والازهار بصور الحضارة الآلية والعقلية واصطلاحات العلم ودقة الرياضة والحساب ، فهو انما يعبر عن احتجاجه على العصر وتأثره به فى وقت واحد . . وهل نفهم عصرنا ان لم نفهم أنه عصر المحاولة والتجربة والمغامرة والحرية التى لا تقف عند حد ؟ .

ومهما يكن رأينا فى النص السابق فهو شاهد على الميل الى الاختزال والتركيز ، والرغبة فى التشكيل والتركيب والتعديل فى مادة البناء الشعرى عن شغف باللعب الحر او عن تعمد ذهنى مقصود . ويجب الا يغيب عن بالنا على كل حال ان مثل هذه « القصائد » لا تخلو تماما من العاطفة ولا من التنغيم والايقاع . بل لقد تكون هذه التركيبة التى تنفر منها لأول وهلة هى الوسيلة لتحقيقها فى عالم يبدو انه أقفر من فيض العاطفة وعذب الانغام . .

ولكن هذه الظلال التى تحدث عنها « جومرينجر » يرين عليها صمت أليم عند شاعر حساس عميق جاد وهو « باول سلان » الذى التقينا به فى سياق الكلام عن قصيدة الحب . ويكفى ان نقرأ هذه الابيات من قصيدة **« تكلم أنت أيضاً »** التى نشرت فى مجموعته الشعرية «من عتبة الى عتبة» (١٩٥٥) :

تكلم أنت أيضاً
تكلم كآخر انسان
قل كلمتك
تكلم ــ

---

(٤٦) انظر تفصيل هذا فى « ثورة الشعر الحديث » ، ص ٢٣٦ وما بعدها ــ

لكن لا تفصل اللا عن النعم .
أضف المعنى الى كلمتك
أعطها الظل .
أعطها ما يكفى من الظلال
اعطها بقدر ما ترى نفسك
موزعاً بين منتصف الليل والظهيرة ومنتصف الليل .
تطلع حولك :
انظر كيف تدب الحياة من حولك ــ
بحق الموت ! الحياة !
ينطق بالحق من ينطق بالظلال !

أما الآن فينكمش المكان الذى تقف فيه :
الى أين تمضى الآن ، أيها العارى من الظلال ،
الى أين ؟
اصعد وتحسس (طريقك) الى أعلى .
ستزداد هزالا ، سيصعب التعرف عليك ، ستكون أرق !
أرق : خيطاً
يود النجم أن يهبط عليه :
ليسبح فى الأعماق ، الأعماق ،
حيث يرى نفسه وهو يسبح :
على أمواج الكلمات المسافرة .

● ● ●

ها هى ذى الظلال تزحف على الكلمة ،والكلمة تحيا وسط الأخطار المميتة المحدقة بها (أهى أخطار العصر نفسه ؟) . والشاعر لايستطيع أن يخفى فجعيته وقلقه من هذا المصير . والقارىء لا يستطيع ايضاً أن يمنع نفسه من المشاركة فيه ، بل ان الشاعر نفسه يطالبه بهذا :

أما الآن فينكمش المكان الذى تقف فيه :
الى اين تمضى الآن ، يا من تعريت من الظلال ،
الى أين ؟
اصعد . تحسس طريقك الى أعلى ... الخ .

وأشعار « سلان » غنية بهذه المشاعروالمخاوف والأفكار التى تعبر عن أزمة حقيقية مع اللغة والواقع ، ازمة بلغت به الى حدود ما لا يقال أو ما يستعصى على التعبير وظلت تلح عليه وتعذبه حتى أنهى حياته اليائسة بالانتحار (*) . ويبدوأن الكلمة اخذت تراوغه وتصر على اغلاق فمها حتى وصفها (فى مجموعته شباك لغوية) بأنها« صمت صغير لا سبيل اليه » أو بقوله :

هذه كلمة ، مشت بجانب الكلمات ،
كلمة على صورة الصمت .

(*) وكان ذلك بالموت غرقا فى نهر السين فى اليوم الخامس من شهر مايو سنة ١٩٧٠ .

ويبدو أيضاً أن الصمت ازداد الحاحاً عليه فتحول أو كاد الى خرس أو بكم :

بكم ، من جديد ، متسع ، بيت :
تعال ، عليك ان تسكن فيه .

ويبلغ التعبير عن ازمة الكلمة التى تغرق فى الصمت أو الصمت الذى يغرق الكلمة أقصى مداه فى هذه الأبيات الرقيقة المؤلمة التى نقرأها فى احدى قصائد ديوانه ((**شباك لغوية**)) (١٩٥٩) :

جاءت ، جاءت .
جاءت كلمة ، جاءت ،
جاءت عبر الليل
ودت لو تسطع ، تسطع .

رمـــاد .
رمـاد ، رمـاد .
ليـــــل .
ليـل معــه ليـل .
اذهب للعين ،
العين المبتلة .

● ● ●

مـــاذا بقى لهذا الشـــاعر ؟ هل يبقى غير الصمت الأخرس وسط حفيف الألفاظ ؟ هـل يبقى غير سكون يرجو عبثا ان يهمس ؟ ألم مختنق يلجأ للكتمان ؟ قدر ، عكاز أعمى وأصم ، يسعى فى الليل المظلم :

كلمة ــ انت الأدرى :
جثـــــة .
دعنـا نغسـلها ،
ونمشـطها ،
دعنا نلفت عينيها
نحو سماء عالية السمت .

هكذا يكون ((**سلان**)) أول شاعر اتجه الى تلك الأرض التى رفعت فـوقها رايات الصـمت السوداء . ولكن عواطفه الحساسة كانت أقـوى من أن تخفى فرديته ، وحذره الشديد من الكلمة كان أضعف من أن يترك لها الحق فى الاسـتقلال بنفسها . بيد انه اقترب على كل حال من تلك الحدود اللغوية التى عبرها غيره من بعده ، فراحوا يكتبون ((قصيدة)) هى فى الحقيقة تركيبة لغوية خالصة ، أو بالأحرى كلمات مفردة محسـوبة تذكرنا فى بعض الاحيان بجداول الكلمات المتقاطعة التى تفتن عدداً كبيراً من قراء صـحفنا اليومية ومجلاتنا الاسبوعية ! .

كان ((هلمـوت هيسنبوتل)) من أوائـل الشعراء الذين لفتوا الأنظار بمثل هذه ((النصوص)) او التدريبات المحسوبة . وقد سـار فى تجريد الكلمة وتعريتها الى الحد الذى بدت معه ((قصائده))

كالابنية الهندسية او الحسابية بالقياس الىالقصائد التى ذكرناها لهانز آرب أو باول سلان ! لنقرأ معاً هذه السطور التى كتبها ((هيسنبوتل))لنرى كيف زحفت صحراء الصمت على الكلمات ، وكيف ازدحمت بما يسميه المناطقة قضايا« تحصيل حاصل » :

الظل الذى ألقيه هو الظل الذى ألقيه
الحالة التى وصلت اليها هى الحالة التى وصلت اليها
الحالة التى وصلت اليها هى لا ونعم
الموقف موقفى موقفى الخاص
مجموعاتٌ مجموعاتٍ تتحرك فوق سطوح فارغة
مجموعاتٌ مجموعاتٍ تتحرك فوق ألوان فارغة
مجموعاتٌ مجموعاتٍ تتحرك فوق الظل الذى ألقيه
الظل الذى ألقيه هو الظل الذى ألقيه
مجموعاتٌ مجموعاتٍ تتحرك فوق الظل
الذى ألقيه وتختفى .

●●●

و « تحصيل الحاصل » هو التعبير عن نفس الفكرة بكلمات مختلفة ، أى أنه كلام لا يفيدنا شيئاً ولا يزيدنا علماً بشىء جديد .

وهيسنبوتل يحاول في السطور السابقة أن يجعل الجملة البسيطة قادرة على التنوع والتكرار . وهو يقلبها على وجوه مختلفة وبطريقة منطقية محكمة تذكرنا بطرائق المنطق الرياضى او الرمزى . أيريد هذا الشاعر واصحابه ان يحموا القصيدة من التردى فى هوة الفراغ والصمت الذى كان يتهددها ؟ وهل تراهم حققوا هذا التوازن العسير عن طريق المبالغة فى التركيز والاختزال والحساب الدقيق والتكرار وتكرار التكرار الى ما لا نهاية ؟ .

يقول « هيسنبوتل » فى قصيدة بعنوان « قصيدة تعليمية عن التاريخ » (١٩٥٤) :

ما يقبل التكرار .
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى
ما لا يقبل التكرار

وهناك نصوص اخرى لنفس المؤلف يصعب بل يستحيل نقلها الى العربية لأنها تعتمد على الاشتقاق من الكلمات الأصلية وتشريحها والتنويع على مقاطعها واجزائها .

أهو تجديد عن طريق « التصعيد » والمبالغة فى تأكيد الكلمة أو معناها بالتكرار الصوتى ، أم هى تمارين عقلية يمكن ان تخرج من معمل صوتيات او حاسب الكترونى ؟ وماذا يبقى للشاعر او للقارىء من هذه الصحراء اللغوية التى يصفها اصحابها بأنها كوكبات Konstellationen أو تأليفات أو تركيبات Kombinatorik — Kombinationen (والكلمة تتردد بالفعل فى عناوين بعض المجموعات التى تضم أمثال هذه النصوص) .

لعل الشاعر السويسرى « اويجن جومر ينجر » الذى أشرت اليه من قبل ان يكون قد سبق « هيسنبوتل » الى هذا النوع من التركيبات او الكوكبات كما يحب أن يسميها ، وان كان يفوق الأخير خفة وطلاقة وتحرراً . ها هو ذا يصف منهجه بقوله : « أقصد بالكوكبات تجميع كلمات قليلة مختلفة ، بحيث لا تنشأ العلاقة المتبادلة بينها بالدرجة الاولى عن طريق الوسائل المتبعة فى تركيب الجمل واعرابها ، بل عن طريق حضورها المادى والحسى الملموس فى نفس المكان . بهذا تنشأ علاقات متعددة فى اتجاهات متباينة بدلا من علاقة واحدة ، بحيث يتيح هذا للقارىء ان يتقبل ويجرب تفسيرات معنوية عديدة من خلال البناء الذى يحدده الشاعر (عن طريق اختيار الكلمات) . ويكون موقف القارىء الذى يطلع على الكوكبات هو موقف المشارك فى اللعبة ، وموقف الشاعر ومصمم اللعبة » (٤٧) .

ويمكن أن نوضح ما يقوله « جومر ينجر » ، بقصيدة مشهورة كتبها أ. أ. شول (١٩٢٦ ـ) ووضع لها عنواناً لا يخلو من المفارقة وهو « شعر » (٤٨) . وهى تعبر عما يسميه بالشعر البنائى او التركيبى Strukturlyrik وأرجو أن يلاحظ القارىء ترتيب أبياتها على مساحة الصفحة بحيث يتقابل الطرفان باستمرار :

« الشعر »

يبدأ حيث ينتهى المضمون
الوردة الصوفية تتفتح

وراء الكلمات الذهبية
خارج أسوار المدينة
وراء الأشكال العقلية
خارج النظم الفكرية

فى توهج الصقيع
فى نموذج الحصان الابيض المرسوم على السجاد
على الحائط الخلفى للمذابح المقدسة

فى بؤرة الأشياء
التى لا تتحدث

القصيدة (٤٩)

نموذج جزىء مؤلف من صوتيات
نافذة كنيسة مركبة من اسماء

---

(٤٧) نشر هذا البيان فى مجلة « ماتيريال Material » الادبية التى تصدرها جماعة من الادباء فى مدينة دارشتات باشراف الناقد والفيلسوف ماكس بنزه Max Bense وقد اخذت النص من كتاب كارل كرولوف السابق الذكر .

(٤٨) فى الأصل بحروف كبيرة : A. A. Scholl (x) Poesie

(٤٩) فى الأصل بحروف كبيرة .

شبكة عنكبوت منسوجة من ذكريات
منشور من (٥٠) يوتوبيات
كوكب من محذوفات

نظـام شمسى
وراء النظام الشمسى

فــان	لهذا فهو غير فان ،
مؤقت	لهذا فهو نهائى
زمنى	لهذا فهو بغير زمان
مؤلف من شذرات	لهذا فهو كامل
عاجز	لهذا فهو قوى
قابل للمحاكاة	لهذا فهو لا يقبل التكرار
لا منطقى	لهذا فهو منطقى
غير واقعى	لهذا فهو واقعى
غير ملموس	لهذا فهو ملموس
قريب	لهذا لا تبلغه سفن الفضاء
قابل للجرح	لهذا فالاسلحةالتكتيكية والاستراتيجية لا تجرحه

يحمله الانسان
فى سلسلة ضئيلة
تحت القميص
على الجلد العارى (٥١)

● ● ●

هذه التجارب البنائية لا تخلو من ســحراخاذ . فالكلمة ، بل الحرف ، ينسلخ عن التعبير العضوى الحى ويســتقل بنفســه . وليس من الضرورى ان يذهب بنا الخيال الى الالعاب العبثية والتهريجية التى صــورها « اندرية بريتــون »وأصحابه من السيرياليين ، ولا الى الادباء الذين يتعمدون التكلف والتصنع والاثارة بأى سبيل . بل يكفى أن نقلب مجموعة شعرية مختارة لشاعر كبير كان له ــ كما رأينا ــ أكبر الأثر على الاجيال المعاصرة قبل أن تزحزحــه الموجات الاخيرة الى منطقة الظل . والمجموعة الشهيرة التى اقصدهاهى **« قصائد ساكنة »** (١٩٤٨) والشــاعر هو **جو تفريد بن** (١٨٨٦ ــ ١٩٥٦) والقصيدة التى سنختارها هى « الانا الضــائعة » . وســبب اختيارها انك ستلمس فيها اصول النظرة الجديدة للمكان والــزمان ، كما تعثــر على مفاتيح اللغة الجديدة التى تشهــد على الاتجاه الى التفتيت والتقطيع ، والتجريد من الشــخصية الفردية ،

---

(٥٠) او موشور Prisma .

(٥١) النص ماخوذ عن مقال الاستاذ اوجست كلوس الذى اشرت اليه فى هامش سابق ــ مجلة الجامعة ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٩٥٨ ــ ٩٥٩ .

واللجوء الى المصطلحات والمناهج العلمية والفنية المعقدة . ولعلك ستلاحظ أيضاً تردد بعض الكلمات التى تدل على المعجم الشعرى المألوف فى السنوات الأخيرة كالضياع ، والتفجر ، والتفتت ، والجزىء ، والمجال ، واشعة جاما ، ودالة اللانهاية ... الخ :

« أنا ضائعة » (٥٢)

أنا ضائعة ، تفجرت من الغلاف الهوائى ،
ضحية الأيون : أشعة جاما ـ لا ـ ،
جزىء ومجال : أوهام لا نهاية
على حجرك المعتم فى نوتردام .

الأيام تمضى بك بلا ليل ولا صباح ،
السنوات تتوقف بلا ثلج ولا ثمر
تنذر وتهدد واللانهائى خفى ـ ،
العالم هروب .

أين تنتهى ، أين تقيم ،
أين تمتد أفلاكك ـ ، خسارة ، مكسب ـ :
لعبة وحوش ـ أبد وازل ،
تفر الى قضبانها .

نظرة الوحوش : النجوم تبدو كأمعاء حيوانات ،
الموت فى الأدغال كأنه أصل الخلق والوجود ،
بشر ، مجازر شعوب ، حقول كروم
تهوى الى حلوق الوحوش .

العالم فتنه الفكر . والمكان والأزمان ،
وما نسجت البشرية وأبدعت ،
ليس الا دالة اللا نهائية ـ ،
الاسطورة كذبت ...

من أين ، الى أين ـ ، لا ليل ، لا صباح ،
لا تهليل ولا قداس ،
تود أن تقترض شعاراً ـ ،
لكن ممن ؟

آه ، لما انعطفوا جميعاً نحو مركز واحد
ولم يفكر المفكرون الا فى الله ،

---

(٥٢) Statische Gedichte (او قصائد استاتيكية) ـ اما القصيدة نفسها فتجدها فى معظم المجموعات المختارة من الشعر الالمانى المعاصر تحت عنوان Verlorenes Ich .

توزعوا بين الرعاة والحمل
عندما طهرهم الدم المنساب من الكأس ،

واندفق الكل من الجرح الواحد ،
كسروا الرغيف ، الذى تذوقه كل من شاء ــ ،
آه أيتها اللحظة البعيدة القاهرة الممتلئة ،
التى عانقتها الأنا الضائعة أيضاً ذات يوم .

● ● ●

اطلال على أطلال ، وانقاض فوق انقاض !

قصيدة لا شك فى أنها تعد قمة ما وصف بأدب الخرائب الذى كان رد فعل لكارثة الحرب ، وان كانت تفوقه عمقاً ونفاذاً ووعياً . واذا كان أدب الأنقاض والخرائب قد انقضى وذهبت أيامه ، فلا شك انه لا يزال يؤثر بصورة أو باخرى على وجدان المعاصرين وعقولهم ، حتى ولو لم يشهد بعضهم هذه الخرائب والأنقاض بنفسه . لقد أصبح الأمر الآن أمر برامج ومناهج يقوم فيها العقل والمنطق والحساب بالدور الأكبر . تحولت اللغة الى أنقاض متناثرة من جمل مفتته وكلمات ممزقة ، واصبح الشاعر هو مهندس الكلمة الذى ينظم التعبير الشعرى أو بالأحرى ينظم اللغة نفسها .

وقصائد « هلموت هيسنبوتل » العديدة توضح لنا كيف تتولد الكلمة من الكلمة ، والفكرة من الفكرة ، وكيف يبلغ الاقتصاد فى القول مداه ، وتتداخل الجملة من الناحية النحوية فى جملة اخرى او تخرج على قواعد النحو . ومن الصعب كما سنرى من المثال القادم أن نصف هذه التكوينات اللغوية بأنها قصائد ، فهى خالية من البداية والنهاية والمعنى والسياق الذى يميز القصيدة التقليدية . ولعل أفضل وصف لها هو الذى أطلقه عليها «مهندسو الكلمات» وفى مقدمتهم هيسنبوتل الذى سيوضح ما نقول بهذه السطور التى جعل عنوانها :

تركيبية ٧

١ ــ الزمن مرير .

لكن فى ثقب السحاب يحترق حجر التحول الأخضر .
سطوح ملونة تنساب خلال هياكل مجردة .

٢ ــ حنين للوطن .

حقول الكلمات تكشف عن تركيبات
مستمدة من الاختراع .

٣ ــ حياة عجيبة :

شذرات نص تضمن فيها باستمرار
شذرات اخرى .
ولكن أيها هو النص الصحيح ؟

٤ ــ أيادى الخريف ورقة الشتاء .

الأيام الجميلة مجهزة (كعينات) الفراشات .

٥ ــ وتسقط أوراق الشجر

على الأرض المظلمة ،
فتقدم لها جميعاً
فمها المفتوح .

● ● ●

ولكن الا يمكن أن تتحول القصيدة مع هذا التطور الى مجرد مادة لغوية أو حشو لفظى جامد رتيب ؟ الم تتحول عند هيسنبوتل الى ما يشبه أن يكون جدولاً رياضياً يتألف من كلمات مفردة ذات قيمة مطلقة ؟ أليس فى هذا قضاء على النص الشعرى ككائن عقلى أو روحى حى ؟ هل تصبح القصيدة كالعقرب الذى يسمم نفسه بنفسه ؟ وهل يصل الأمر بها الى الانتحار على يد بعض هؤلاء المجددين والمجربين ؟ .

لنعتصم بالصبر ، ولنتوقف عن الحكم حتى نقرأ احدى هذه « القصائد » على يد أحد مجربيها واشدهم تطرفاً ، وهو الشاعر النمسوى « ارنست ياندل » الذى سبقت الاشارة اليه . وارجو ان يلاحظ القارىء أن القصيدة مجرد تنويع على أربع كلمات هى الحب والباب والكرسى والبطن ، وان الحب قد كتبت فى الأصل بالفرنسية ، والباب بالألمانية ، والكرسى بالانجليزية ، والبطن بالألمانية .. وحجة ياندل هى أن هذه الاغنية (!) التى ستقرأها الآن هى المحاولة الوحيدة الممكنة لخلق لغة يستطيع المجتمع الاوروبى بأسره أن يفهمها ! . طموح ضخم .. ولكن لنقرأ القسم الأول من هذه الاغنية ، لأن القسم الثانى منها يعتمد على عملية تباديل وتوافيق وقص ولصق تتم بين حروف الكلمات المختلفة ومقاطعها ، واضافة أدوات التعريف لبعض الكلمات من لغة اخرى مما يستحيل بالطبع نقله الى العربية :

الحب
الباب
الكرسى
البطن

✶

الكرسى
الباب
الحب
البطن

✶

البطـن
البـاب
الكرسى
الحـب

✶

الحـب
البـاب
الكرسى

✶

البـاب
الحـب
الكرسى
البطـن

● ● ●

ثم تنتقل ادوات التعريف لكلمة فرنسية مثلا الى كلمة انجليزية أو المانية ، ويتكرر هذا التداخل بين الكلمات وأدوات التعريف الى حد محير . وطبيعى ان هؤلاء الشعراء ليسوا مجانين، بل أناس يجربون ويثيرون السخط او الضحك والابتسام . (ويياندل نفسه مدرس فى احدى المدارس الثانوية بفينا وصدرت له عدة مجموعات من « القصائد المضادة للقصيدة » كما ترجم الى الألمانية رواية الجزيرة للشاعر الأمريكى روبرت كريلى) وهم يجربون القصيدة الصوتية او قصيدة الحروف التى تعتمد على التكرار الصوتى لنفس الكلمات او نفس الحروف واحداث تشكيلية موسيقية عجيبة هدفها الوحيد هو الايقاع والتلوين الصوتى متأثرين فى ذلك بما وصل اليه التعبيريون والداديون ، وبنية العبارة فى اللهجة العامية ، والاقتصاد والايجاز الى ابعد مما حققه شعراء مثل **برشت وجاك بريفير وساند بورج** ، والتلذذ بمتعة اللعب بالألفاظ بصرف النظر عن المعنى أو اللامعنى . وليس هذا فى الحقيقة عجزاً بل هو رغبة فى التجريب وفتح آفاق جديدة للقصيدة . وهناك قصائد عديدة « **ليياندل** » يمكن فهمها بل تذوقها ، وهناك عدد آخر يسميه « قصائد لغوية » كل همها أن تحدث صدى معيناً . اقرأ من النوع الأول هذه الأبيات التى وضعها تحت عنوان « علامات » وأراد بها أن عصر البطولة الكلاسيكية قد انقضى دون أن يمنع هذا من الاستمرار فى التجارب الأدبية والشعرية :

انكسرت الجرار المنسجمة ،
والاطباق التى رسم عليها وجه اغريقى ،

ورؤوس الكلاسيكيين المذهبة ـ
لكن الطين والماء لا يزالان يدوران
فى أكواخ صانعى الفخار .

اما النوع الثانى فتوضحه قصيدة من أربع مقطوعات لا تختلف عن بعضها الا فى الحرف الأول لكل كلمة تتكرر فيها ، ومن رأى المؤلف أن هذه المقطوعات الأربع تمثل العنصر الشعرى الغنائى ، ثم التراجيدى ثم الشيطانى ثم بقرة الفن على الترتيب !!

رش
رش
رش
رش
لى اى اى اى اى . .

والمقطع الثانى يغير الكلمة فتصبح جيش وتنتهى بالصوت ترا آ آ آ آ . . . . ، وفى الثالث تصبح فليش وتنتهى تو و و و اى ى ى ى ، وفى الرابع تتكرر سيش اربع مرات وتنتهى بالصوت المحدود مو و و و و . . . الخ هذا الى جانب قصائد اخرى تقدم ما يسميه « ياندل » بالاشكال « الفارغة » ، ومنها قصيدة عن السوناتة تسير على نفس ترتيب السوناتة الى اربعة عشر سطرا ، مقسمة الى مقاطع ٤ ، ٤ ، ٣ ، ٣ . والغريب ان قصيدته لا تفعل شيئا فى كل هذه السطور الا ان تكرر كلمة « سونيت » نفسها بحسب النظام المعروف (*) ! .

وهناك كما قلت شعراء عديدون ذكرت لك اسماءهم من قبل يسيرون فى هذا الطريق ، ولا يمكن الحكم عليهم لقلة المادة التى بين يدى عنهم . والتريث فى الحكم لا يمنعنا من القاء بعض الاسئلة حول هذه التجارب التى سيفصل المستقبل وحده فى أمرها : أيكون الهدف من هذه المحاولات هو اعطاء الكلمة المفردة ، بل الحرف الصغير ، حقه فى الوجود والحياة ؟ أتكون الكلمات اشبه بقطع النرد أو الزهر التى يلقى بها الشاعر كيفما اتفق وبطريق الصدفة ؟ أم تكون عودة الى لغة الطفولة أو بالأحرى أصواتها الى هذه اللغة الام ؟ وماذا يريد هؤلاء الشعراء من تحويل القصيدة فى بعض نماذجهم الى أصوات تسمع أو رسوم ترى متناثرة على الصفحات البيضاء بعيداً عن أى دلالة او معنى ؟ هل يريد « ياندل » وأصحابه النمسويون والألمان أن يتركوا خيول الكلمات تسوق عربة الشعر كما تشاء ؟ أم انهم فى الحقيقة أعداء الشعر على الاطلاق أو على الأقل بمفهومه التقليدى ؟ .

لا شك أن القصيدة كانت دائماً تقاوم الشاعر وتراوغه . ولا شك ايضاً أن أمثال هذه التجارب تنطوى على شىء غير قليل من الظرف والذكاء والتشويق والدعابة . . ولو تتبعنا شجرة

(*) راجع الكتاب الذى سبقت الاشارة اليه : « القصيدة ومؤلفها » ، وستجد فيه فصلاً عن ياندل (من ص ٢٥٤ الى ص ٢٦٥) وغيره من المجددين .

نســبها ـ لوجدنا أنهـا هى الحفيدة الشرعيــة لمحاولات مختلفة سبقتها على يدى رامبو ومالارميه وبعدهــم عدد كبــير من التعبيريين والسيرياليين والداديين الذين أطلقوا ـ كما رأينا ـ حــرية الكلمة ، أو بالأحرى ايقاعها ونبر حــروفها ، فى استدعاء كلمات أو أصوات اخــرى دون اعتبار للسياق أو المعنى او البناء اللغوى والنحوى ـ

ما مصير هذه المحاولات ؟

هل يمكن ان تؤدى الا الى الصمت والفراغ ؟

وما مصــير الكلمات التى أصبحت عندهم أشبه بالعرائس البائســة أو الطيــور المحنطة المحبوسة فى أقفاص وحيدة تتأرجح فى فضــاء الكون ؟ .

أتكون فى النهاية نزعة صوفية جديدة تواصل ما بدأه « الرمزيون » من تطهير الكلمة وتجريدها من كل اثر مادى أو معنوى ؟ .

أسئلة متهورة كما ترى ، خارجة بطبيعتها عن مجال العلم الذى لا يتنبأ بالمستقبل بل يعنى نفسه بالظواهر الحاضرة بين يديه . فلنق أنفسنا شر التعميم وشر الظلم ، ولنتريث فى الحكم عليهم أو لهــم . فربما لم يحن الوقت بعد للتمييز بين الأصالة والسخف ، والصدق والزيف . ولا يزال هؤلاء « المتطرفون » لحسن الحظ قلة ضئيلة . ولا يزال هناك شعراء يتغنون بالطبيعة أو الحب أو يرفعون أصواتهم بالاحتجاج والالتــزام بقيمة الانسان . صحيح أن بناء الشــعر قد تغير على أيديهم واختلف كثيراً عن شعر آبائهم وأجدادهم ، كما اختلف عما كنا نفهمه من الشعر أو نرجوه منه . ولكنه ظل فى أفضل نماذجه محتفظاً بصوت الشعر الخالد وروح الفناء . وفى هذا عزاء لأحباب الشعر أى عــزاء ...



محمود علي مكي

الشعر الإسباني المعاصر في اسبانيا وأمريكا اللاتينية

ربما كانت اسبانيا من أغنى بلاد الدنيا بالتراث الشعرى ، فقد أعان على ذلك موقعها الجغرافى ، وظروفها التاريخية ، وتنوع العناصر التى تألف منها شعبها وانصهرت فى بوتقة أرضها منذ فجر التاريخ ، فهى تحتل ذلك الركن الواقع فى جنوب القارة الاوربية المطل على الطرف الغربى من بحر الحضارات : البحر الأبيض المتوسط . اسبانيا كانت دائماً شرفة تطلع على اوروبا وافريقيا فى العصور القديمة والوسطى ، وهى البلد الاوربى الذى كان للعرب والاسلام فيه وجود طويل استمر اكثر من ثمانية قرون . ومنها بدأت فى مستهل العصور الحديثة تلك المغامرة الكبرى التى كان من نتائجها استكشاف العالم الأمريكى الجديد . فأصبحت بذلك حلقة تصل بين الشرق والغرب ، بين الاسلام والمسيحية ، بين اوربا وقارتى افريقيا وآسيا ، ثم بين العالمين القديم والجديد . والشعب الاسبانى لم يكن الاثمرة ذلك التفاعل الطويل بين العناصر المختلفة التى تعايشت وتصارعت على رقعة هذه الأرض على امتداد عصور طويلة .

وحياة الشعر فى اسبانيا كانت بدورها صورة لذلك التفاعل ، فقد انعكست عليها الحضارات والثقافات واللغات التى استوطنت هذه البلاد وتعاقبت عليها . وقد نظم تحت سمائها الشعر باللاتينية والعربية والاسبانية ، وبالعديد من اللغات واللهجات التى اضطربت وما زالت تضطرب فى شبه الجزيرة حتى اليوم : الباسكية والقطلانية والجليقية . ونقل الاسبان

منذ أواخر القرن الخامس عشر لغتهم وثقافتهم وأوضاع حضارتهم الى ما وراء البحار .. الى شطر كبير من القارة الأمريكية ، وهكذا اتسع ميدان التجربة الشعرية الاسبانية ، وشاركت شعوب هذه القارة فى الانتاج الأدبى ، مشاركة متواضعة فى اول الأمر ، ثم تحولت بعد ذلك الى مزاحمة الند للند .

فى هذه الدراسة التى نقدمها الى قراء العربية اليوم محاولة للاقتراب من اسبانيا الشاعرة ومن ذلك العالم الأمريكى ــ الشاعر أيضاً ــ المنحدر من صلبها ، ولنبين معالم تطور الحياة الشعرية فى هذا العالم العريض الناطق بالاسبانية خلال نصف القرن الأخير .

وهى دراسة لامفر من أن تكون بالغة الايجاز ، اذ أن الانتاج الشعرى فى ذلك العالم من الكثرة والتنوع بحيث لاتسهل الاحاطة بمعالمه ولا تتبع شخصياته الا فى الحدود الضيقة التى يسمح بها مثل هذا المقال .

وقد اتبعنا الدراسة بعدد من النصوص المختارة الممثلة لأهم الاتجاهات الشعرية المعاصرة .



روبن داريو والاتجاه الحديث :

يتفق مؤرخو الأدب الاسبانى على أن ما يمكن أن يسمى بالشعر المعاصر انما يبدأ بتلك الثورة الأدبية التى حمل لواءها شاعر ينتمى الى احدى الجمهوريات الصغيرة فى منطقة امريكا الوسطى ، هى جمهورية نيكاراجوا . أما اسم هذا الشاعر الذى كان أول أديب امريكى يحتل فى عالم اسبانيا الأدبى مكان الاستاذية فهو **روبن داريو** **Ruben Dario** (١٨٦٧ ــ ١٩١٦) . وهو يعيد الى أذهاننا بذلك ذكرى ظاهرة ادبية كبرى وقعت فى اسبانيا نفسها قبل ذلك بقرون ، حينما كانت اسبانيا عربية اللسان اسلامية الدين ، منذ أن فتحها المسلمون فى أوائل القرن الثامن الميلادى ، فقد ظل الاندلسيون فى نتاجهم الأدبى تلاميذ للمشارقة حتى استطاع أن ينهض من بينهم فى أواخر القرن التاسع من يقومون فى الشعر العربى بثورة تجديدية هائلة ، ونعنى بها الموشحات والأزجال ، وهما فنان استحدثهما الأندلسيون ، وباشروا فيهما نفوذاً كبيراً على الحياة الأدبية فى الشرق وفى العالم العربى كله .

شيء شبيه بهذا حدث أيضاً فى عالم الأدب الاسبانى ، فقد أورثت اسبانيا قارة أمريكا اللاتينية لغتها وثقافتها منذ أن استكشفها واستعمرها الاسبان فى سنة ١٤٩٢م . وظل ادباء القارة الجديدة طوال أكثر من ثلاثة قرون تلاميذ لأجدادهم الاسبان ، قصارى جهدهم أن يحسنوا تقليد النماذج التى يعرفونها لادباء اسبانيا . حتى اتيح لشعوب القارة ان تستقل فى ميدان الثقافة . وحينئذ أصبحنا نرى ثورة التجديد فى الشعر الاسبانى فى أواخر القرن التاسع عشر ينهض بها هذا الشاعر الأمريكى الذى اختلطت فى عروقه الدماء الاسبانية بالهندية .

. . . .

كانت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر تشهد فى اسبانيا تصفية الاتجاه الرومانسى ، ففى سنة ١٨٧٠ يصمت صوت اعظم شعراء الرومانسية الاسبانية واكثرهم أصالة : **جوستافو ادولفو بيكر** **Gustavo Adolfo Bécquer** . (١٨٣٦ ــ ١٨٧٠) وينضب معين الشعراء الذين

واصلوا هذا الاتجاه ممن امتدت بهم الحياة حتىأواخر هذا القرن أو أوائل العشرين مثل **خوسيه ثوريليـا** José Zorilla (١٨١٧ — ١٨٩٣)**وراموں دی کامبوامور** Ramon De Campoamor (١٨١٧ — ١٨٩١) **ونونيـــث دى آرثـــى**Nunez de Arce (١٨٣٤ — ١٩٠٣) . ولو أن هذيـن الأخيريـن يمثلان مرحلة انتقـال مـنالرومانسية الى الاتجاه الحديث . وقد بدا ذلك على نحو أوضح فى شعر نونيث دى آرثى ، اذنرى تأثر هـذا الشـاعر بمذهـب البارناسيين الفرنسيين ، ولا سيما فى اهتمامه الفائق بشكلالقصـيدة وبنائها ، وفى محاولته تجنب ماطبع شعر الرومانسيين من ذاتية ، ثم بنزعته المتشككةفى القيم الدينية والروحية .

غير أنه يمكـن أن نقول بشـكل عـام انالرومانسية كانت قـد أفلست فى اسـبانيا بعد انقضاء ثلثى القرن التاسع عشر ، ولم يعد لدىشعرائها جديد يقدمونه للتطور الشعرى ، وهكذا عانت حياة الشـعر مرحلة مـن الجدب والعقمونضوب القرائح ، كانت هى الممهدة لظهور هذا الاتجاه الثورى الذى اصطلح على تسميته بالاتجاهالحديث El Modernismo .

وتعتبر سنة ١٨٨٨ هى فاتحة هذا الاتجاهالجديد ، اذ فيها نشر الشاعر النيكاراجوى روبن داريو مجموعته من القصـائد والمقالات النثريـةوالصور القصصية : « أزرق Azul » ، وسنه لاتتجاوز الواحد والعشرين عاماً . وأثار هـذاالكتـاب منذ ظهوره فى شيلى اهتماماً هائلاً فى الأوساط الأدبية فى اسبانيا وأمريكا اللاتينية علىحد سواء . فلم يكـد روبن داريو يزور اسبانيا لأول مرة فى سنة ١٨٩٢ حتى التف حوله شعراءاسبانيا ونادوا به استاذاً واماماً بغير منازع ، واتفقوا على تسمية مذهبه بالاتجاه الحديث .

والواقع أن جانباً كبيراً من الشعبية التىقيضت لهذا الاتجاه انما كانت ترجع الى ما أصاب جمهور قراء الأدب من ضيق بالعقم الذى لحقالمذهب الرومانسى من ناحية ، ومن ناحية اخرى بتلك النزعة الواقعية او الطبيعية التى سـادتأدب أواخر القرن التاسع عشر والتى لم يكـن للشـعر فيها مكـان ، اذ ادت به الى الابتذالوالسوقية . وهكذا كان الاتجاه الحديث رد فعل ضد الرومانسية وضد الواقعية معاً ، وان لم يقطع الصلة بالمذهب الرومانسى ، بل كان أشبه بتحوير لهذا المذهب وارتقاء به .

والحقيقة أن روبن داريو نفسه يصرح فىسيرة حياته الذاتية بأنه بـدأ حياته الشـعرية رومانسياً يترجم قصائد فيكتور هوجو ويترسمخطوات بيكر وتستهويه أساطير ثوريليا ، ولكنه عرف بعد ذلـك كيف يسـتقل باسلوب جديداستعان فيه بتشبعه بالثقافة الفرنسية وتمثله للمذاهب الجديـدة التى ظهرت فى فرنسـا بعدالرومانسية مثل البارناسية (ليكونت دى ليل) والرمزية (فيرلين) . غير أن روبن داريو لم يكنمقلداً ، بل عرف كيف يتمثل هـذه الاتجاهات الحديثة الى جانب تمكنه مـن الادب الاسـبانىقديمه وحديثه ، ويخرج مـن كل ذلـك نتاجاً وسمه بميسم أصالته . وما أصدق تلك العبارةالتى جاءت فى تقديم الأديب الاسبانى **خوان فاليرا** Juan Valera لـديوان « أزرق » : « الـذىأخرج به من قراءتى لصفحات ديوانك هذا هو انك قد تشبعت بكل انتاج الشعراء والروائيينوالقصصيين الفرنسيين ، ولكنك لم تقلد أحداً

منهم : فأنت لست برومانسى ولا طبيعى ولا« مريض بالنورستانيا » ولا رمزى ولا بارناسى ، أنت قد خلطت كل هذه المذاهب بعضها ببعض ،ثم صهرتها فى بوتقة روحك ، واخرجت لنا منها بعد ذلك خلاصة رحيق غريب رائع » . (١)

وعلى الرغم من قصر حياة روبن داريوالنسبى (فقد توفى قبل ان يبلغ الخمسين) فانه ترك لنا نتاجاً شعرياً ونثرياً وفيراً بلغ قمته بعد فى ديوانى شعره « صفحات من النثر الدنيوى Prosas Profanas » (١٨٩٦) ، و « أغانللحياة وللأمل Cantos de vida y esperanza » (١٩٠٥) .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه الحديث هوالاهتمام بالاسلوب أو المظهر الشكلى للقصيدة ، على عكس ماكان ينادى به الادباء الواقعيون والطبيعيون من اهمال هذا الجانب فى الأدب . وقد أدت اساءة استغلال مبدأ الاهتمام بالمضمون دون الشكل الى انحطاط اللغة الأدبية وانحدارها الى نثر مفسول لا طلاوة فيه . كذلك وجه روبن داريو اهتمامه الى موسيقية اللفظ وايحاءاته بالجرس واللون . وقد أدى هذا به الى تجديد جذرى لعروض الشعر الاسبانى والى المزج بين بحور عديدة فى قصيدة واحدة . واهتم داريو بلغة الشعر ، فعرف كيف يستنبط طاقات جديدة سحرية للألفاظ استعان فيها بتلك الخلفية الفنية التى كان يمثلها ذلك الاستخدام المتنوع للألفاظ الاسبانية على امتداد قارة أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية . وقد كان روبن داريو هو أول شاعر أثرى اللغة الأدبية الاسبانية بألوان جديدة من دلالات الألفاظ مستمدة من مختلف بلاد القارة ، وأضفى عليها طابعاً من الشرعية لم يكن معترفاً به لها من قبل .

وقد تطور فن روبن داريو تطوراً تمثل مراحله دواوينه الثلاثة التى أشرنا اليها . ففى الديوان الأول « أزرق » يبدو لنا تأثره بالشعر الفرنسى المعاصر له سواء فى الموضوعات أو فى الاسلوب أو فى الصور الشعرية . فالموضوعات معظمها مستوحى من البيئة الباريسية بصالوناتها الأدبية ونسائها الأنيقات وحضارتها الرقيقة المهذبة (هذا مع ان المؤلف لم يكن فى ذلك الوقت قد خرج من بلده الا لكى يذهب الى شيلى) ، أو من أجواء حضارة الاغريق القديمة أو من ثقافات الشرق الماضية . غير اننا نلاحظ ان تلك الثقافة الكلاسيكية انما وصلت الى روبن داريو عبر تصور الادباء الفرنسيين لها ، وقد قالها هو بصراحة :

« أحب الىّ من يونان الاغريق
تلك اليونان التى أبدعها شعراء فرنسا »

حتى الموضوعات الأمريكية ذاتها كانت تغلب على تناوله لها تلك الطريقة السائدة بين الادباء الفرنسيين منذ أن أصبحت أمريكا اللاتينية بينهم « موضة » محببة ، اذ كانت تستهويهم بيئة هذه القارة بطبيعتها الغريبة الوحشية المثيرة للحواس . وأما الاسلوب ففيه تتجلى تلك الثورة التجديدية التى أشرنا اليها من عناية بانتقاء الألفاظ والبحور الشعرية وولع بالصور والتشبيهات الغريبة مما جعل قصائد هذا الديوان أشبه بمواكب متتالية من الصور التى تخلب السمع والبصر .

---

(١) انظر طبعة ديوان « أزرق Azul » فى مجموعة « اوسترال Austral » ، الطبعة الخامسة عشرة ، مدريد ١٩٧٠ ، ص ١٢ من التقديم .

وفى هـذا الديوان قصـيدة طويلة بعنوان« غنائيات على مدار السنة El ano lirico » من اربعة أجزاء أدارها على فصول السنة الأربعة. ولعل من أبرز ما يمثل فن روبن داريو فى هـذه المجموعة قصيدته الثالثة « صيفية Estival »(٢)التى يحكى لنا فيها قصة من الحب الحسى العارم تنتهى بمأساة فاجعة . وبطلة القصة هنا ليستمن البشر ، وانما هى نمرة تتفتح للحب تحت حرارة الشمس المدارية المحرقة وفى أكناف الغابةالهندية الامريكية . ويبدع الشاعر فى وصـف هذا الحب الوحشى الغريب الذى تضع نهايته رصاصة يطلقها الصائد ، ذلك الامير المرفه الذى يتسلى بصيد الوحوش فى الغابة الامريكية . ونرىفى هذه القصيدة كيف يتعاطف الشاعر مع هذين الحيوانين اللذين استسلما لغريزتهما فى تلقائيةبريئة براءة الطبيعة حتى أتى الانسان بجبروته وغروره فقطع قصة هذا الحب ، وجدد بذلكالثأر القديم بين ابن آدم وقرابته مـن أجناس الحيوان . ولنا ان نرى كذلك فى القصة رمزا لهدلالته ومغزاه . فالنمرة انما ترمز الى شعوب أمريكا اللاتينية وامثالها من تلك الشعوب التىأطلق عليهـا الاوربيون والامريكيون البيض مـن سكان شمال القارة فى عجرفة استعمارية اسم« الشعوب المتخلفة » . وما فعله الامير بالنمرة ليس الا ذلك الاستغلال البشع الذى أمعنت دولأوروبا والولايات المتحـدة فيـه والـذى كانت ضحيته تلـك « الشـعوب الملونة » . والرؤياالاخـيرة التى تعرض للنمـر فى نومـه فى نهـاية القصيدة انما هى رمز لما يولـده الاستغلال فىنفوس الشعوب المستعبدة من رغبة مسعورة فى الانتقام . ولهذا فانه لم يكن من الغريب ان يحلمالنمر بأنه يغمد نابه وظفره فى نهود امرأة بيضاء وردية البطن وانه يمزق عشرات من أجساد أطفالشقر سمان ... هذا هو قدر البشرية المكتوب : الدم الذى يريقه « المتحضرون » ملهاة وتسلية أوغرورا بقدرتهم وقوتهم لن يكون الا فاتحة تاريخ مخضب بالدماء من الثارات وأعمال الانتقام بينهم وبين المقهورين المستعبدين ... والبادىء أظلم .

وفى ديوان روبن داريو الثانى « صفحات منالنثر الدنيوى » (٣) تكتمـل اصـول المذهـب الجديد ، ذلك المذهب الذى كـان مزاجاً مـننظريات جمالية يكمل بعضها بعضاً ، فهو يبدأ من النظرية التى أعلنها تيوفيل جوتييه فى سنة١٨٥٢ حول مبدأ « الفن للفن » ويضيف اليهـا مذهب شارل بودلير الذى اعلنه فى ديوانه « أزهارالشر » (١٨٥٧) عن الكمال الشكلى للشعر ، ولكن مع الابقاء على مضمونه الفكرى . والهدفهو أن يصل الشاعر الى فلسفة جماليه كاملة . والواقع هو أن ما كان روبن داريو يطمح اليههو أن يطبق على الشعر الاسبانى ما كان يتصور انه تلك الفلسـفة الجمالية .

والشعر عند داريو ــ كما نستخلص مـنهـذا الديوان الجـديد ــ ينبغى أن يقـوم على « الوهم » منبع الايحاء الشعرى ، هذا « الحلم الغريب النفاذ » الذى تحدث عنه بول فيرلين فى أول دواوينه « قصـائد زحليـة Poémes Saturniens » (١٨٦٦) ، ولكن روبن داريو ينادى بأن يعبر عن هذه الفلسفة الجمالية بالموسيقىالشعرية ، فالشعر يجب أن يكون ألحانا متسقة ،

---

(٢) رقم « ١ » من المختارات الملحقة بالمقال ، وقد قمنابترجمة هذه القصيدة الى الشعر الحر .

(٣) يستخدم داريو هنا كلمة « نثر » بالمعنى القديمالذى كان يراد به « الشعر الدينى » . وبهذا المفهوم أطلق الشاعر الاسبانى القديم برثيو Berceo(فى القرن الثالثعشر الميلادى) على اناشيده فى مدح مريم العذراء « صفحات من النثر الدينى » وبهذا المفهوم أيضاً اطلق مالارميه (١٨٤٢ــ ١٨٩٨) اسم « نثر » على بعض قصائده .

ولهذا فلا بأس فى أن يعنى الشاعر نفسه بانتقاءالكلمات ذات الوقع والجرس المناسبين ، حتى يصبح ــ على حد تعبيره ــ « صانعاً أو صائغاً يقبل على عمله فى رهبانية متفانية » . وكان هذا من أبرز وجوه التجديد فى فن داريو ، ولا سيمافى هذا الديوان الذى يمثل اكتمال مذهبه ، فنحن نراه ينفض الغبار عن الفاظ قدم بها العهدفهجرت ونسيت ، أو يستخدم الفاظا قديمة فى معان جديدة مختلفة ، أو يستعير كلمات من لغات أجنبية ، أو ينحت اخرى نحتاً ويخترعها اختراعاً .

أما الصور الشعرية فاننا نجده يواصل فيهاما رأينا فى ديوانه الأول من استخدام الرموز ، ولاسيما المشتقة من الميثولوجيا الاغريقية اوالثقافات القديمة بوجه عام ، ولو أنه يتوسع هنا فى ذلك توسعاً كبيراً . وكان من ابرز الرموز التىكان روبن داريو يرددها فى شعره والتى أصبحت علماً على المدرسة الحديثة « البجعة » (٤)و « الطاووس » .

وفى الديوان الثالث « أغان للحياة والأمل »(١٩٠٥) نرى الشاعر فى اكتهاله ونضجه يعود ببصره الى عالمه الأول : أمريكا اللاتينية ، والىولائه للوطن الام : اسبانيا ، فينحسر عن شعره كثير من تلك المؤثرات الفرنسية ، وتصبح لشعرهرنة ملحمية ينطق بها عنوان الديوان ، ولكن دون خطابية ولا افتعال . فنراه يتغنى بوحدة شعوبأمريكا الاسبانية ، ويتحدث عن اسبانيا فى حنين ملتهب بالحب . كذلك نرى تلك الحسيةالشهوانية التى اتسمت بها دواوينه الاولى قد افسحت المجال لمشاعر صوفية ودينية تنبضبحرارة الصدق ، او لأحاسيس من المرارة والتشاؤم ، وهو يرى زوال متع الحياة وانقضاءالشباب :

الشباب . . . ذلك الكنز القدسى

ها انت ذاهب الى غير رجعة

حينما أريد البكاء لا ابكى

وأحياناً أبكى دون أن اريد .

والخلاصة أن روبن داريو ــ على علاته ــيعتبر فاتح الفترة المعاصرة فى تاريخ الشعر الاسبانى ، وباسمه تبدأ هذه المرحلة سواء عندالكلام عن أدب اسبانيا أو آداب أمريكا اللاتينية. وهو المهد الطبيعى لنهضة الشعر الغنائى التىسنراها بعد ذلك فى الاجيال التالية ، بشخصياتها الفذة مثل أنتونيو ماتشادو وخوان رامونخيمينث وغرسيه لوركا . صحيح أن بعض شعره لايثبت الآن لاذواق الجمهور فى أيامنا ، ولكن هذاايضا كان شأن كبار مجددى الشعر فى أيامهم من

---

(٤) سبق لبودلير أن استخدم رمز « البجعة » فى بعضقصائده ، وقد كان الحاح روبن داريو على الحديث عن البجع فى شعره مما أثار عليه تعليقات ساخرة نرى مثلا لها فى قصيدةمشهورة للشاعر المكسيكى « انريكى جونثالث مارتينث Entrique Gonzalez Martinez **» (١٨٧١ ــ ١٩٥٢)يقول فى اولها :**

(الو عنق هذه البجعة ذات الريش الخداع)

وهو يفضل على البجعة رمز البومة امعانا فى السخرية . انظرسرخيو هولاند بوستا مانتى تاريخ الأدب المكسيكى ، وانريكث اورينيا : التيارات الأدبية فى أمريكا الاسبانية :

Sergio Howland Bustamante : Historia de la literatura mexicana, p. 292,(ed. Mexico 1970)
Pedro Entriquez Urena : Las corrientes literarias en la America Hispanica, ed. Mexico, 1964, p. 183.

أمثال بودلير وبووفرلين وغيرهم . غير أن هـذالايمنع من أن نقدر العمل الذى اضطلع به هؤلاء حق تقديره باعتبارهم معالم بارزة فى الطريق التىسلكها الفن الشعرى فى العصر الحديث .

والحق أننا لو تأملنا كـل تيارات الشـعرالاسبانى المعاصر لوجدناها مشتقة بصـورة أو بأخرى من تلك العين التى فجرها روبن داريو . صحيح أن كثيرا من تلاميذه أو الذين ساروا فى طريقه قد اجتهدوا بعد ذلك فى البحث عن طرقاخرى أصيلة فى التعبير عن انفسهم ، أو عدلوا عن كثير من المبادىء الجمالية التى كان يقوم عليها« المذهـب الحديث » ، ولكنهم لم ينكروا أبدا فضل روبن داريو عليهم بوصفه الرائد والموجهوالاستاذ الاول .

على أننا قبل أن نتحدث عن هذا الجيل منتلاميذ داريو ومتبعى طريقته نرى أن نتحدث عن اتجاه آخر من اتجاهات الشـعر كـان معاصراًلروبن داريو وان كان بينه وبين مايدعى بالمذهب الحديث هوة بعيدة .

جيل ١٨٩٨ والشعر :

لم تكن الحركة التى حمل لواءها الشاعرالأمريكى روبن داريو هى الوحيدة التى طمحت الى اجراء دماء جديدة فى عروق الآداب الاسبانية،وانما عاصرتها وعايشتها فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين حركة اخرى لم تكن أقلمن تلك قوة ولا خصبـاً ولا اثراء لأدب اللغـة الاسبانية . وانما نعنى بهذه الأخيرة تلك التىعرفها التاريخ الأدبى باسم جيل سنة ٩٨ .

أما نسبة هذا الجيل الى سنة ١٨٩٨ فانهاترجـع الى مارافـق هـذه السنة مـن تصفية لامبراطورية اسبانيا بعد كارثـة هزيمتها أمـامالولايـات المتحـدة فى ميـاه كوبـا وبورتوريكو والفيليبين . فقد هزت تلـك الانتكاسـة الهائلةضمائر الطبقة المثقفة فى اسبانيا وحملتهم على أن يعيدوا النظر فى ماضى بلادهم وحاضرها . وترتبعلى ذلك ظهور جيل من المفكرين والادباء عميـق الاحساس بمشكلات البلاد بما فيها مشكلة الأدبوالخلق الفنى والقيم الجمالية . (٥)

الحركتان اذن كانت تحدوهما غاية واحدة :رغبـة صادقـة فى التجديد ، ولكـن بطريقتين وأسلوبين مختلفين كل الاختلاف ، وهو اختلافأدى اليه تباين طبيعتهما والظروف التى أحاطت بظهورهما :

أ ـ أما المذهب الحديث فقد ولد كما رأينافى امريكا اللاتينية ، ومنها امتد بعد ذلك الـى اسبانيا ، واشتق كثيراً من عناصره من المدارسالأدبية التى تعاقبت فى فرنسا منذ الرومانسـية حتى أواخر القرن التاسع عشر . وقد اسـبغذلك عليه طابعاً عالمياً « كوزموبوليتياً » ، بينما كان جيل ٩٨ اسبانياً خالصاً ، اذ تركزت انظاررجاله على مشكلات بلادهم « المنزلية » فى اطارها التاريخى والبيئى المحدود .

ب ـ كان المذهب الحديث حركة جمالية أواستطيقية محضة محورها فن التعبير الأدبى ؛ بينما كان جيل ٩٨ ينادى باصلاح فكرى شاملعميق الجذور ، لا للأدب فحسب ، بل لكل نواحى

---

(٥) تحدثنا بمزيد من التفصـيل عن جيل ٩٨ وعنالملابسات التاريخية التى احاطت بظهوره فى بحثنا عن « الفن القصصى المعاصر فى اسـبانيا » ، مجلة عالم الفكر ، المجلدالثالث ، العدد الثالث ، اكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٢ ص ٦٧٢ وما بعدها .

الحياة فى اسبانيا : سياسية واجتماعية وتعليمية واقتصادية . ولهذا فقد كان ادباء هذا الجيل أكثر ارتباطاً بواقع حياتهم ونبضاتها من ادباء المذهب الحديث الذين أغرق بعضهم ـ ولا سيما الأمريكيون منهم ـ فى رياداته الجمالية والفنية حتى انتهوا الى أن أغلقوا على أنفسهم أبراجاً عاجية منقطعين عن صخب الحياة وضجيجها من حولهم ، بحثاً عن الأصالة ، وسعياً وراء تنقية فنهم وتجريده . (٦)

ج ـ وقد ترتب على ماذكرناه فى الفقرة السابقة أنه كان اهتمام رجال المذهب الحديث قد تركز فى المكان الأول على تجديد الشعر من ناحية الشكل والصياغة والاسلوب ، بينما كان تجديدهم لمضمونه محدودا . أما جيل ٩٨ فقد كانوا أكثر عناية بمضمون الشعر ، ولا سيما جوهره الفكرى منهم باسلوبه وبالاسس الجمالية التى كان يقوم عليها الفن الشعرى .

وقد أدى هذا التباين بين المذهبين الى ضرب من التنافر يمثله لنا شيخ جيل ٩٨ وأعظم اعلامه « **اونامونو** » الذى لم يخف احتقاره للمذهب الحديث واستخفافه بما أدخله على الشعر من « تجديد » ، اذ أنه لم ير فى عمل روبن داريو وأضرابه الا تعبداً بالشكل والاسلوب ، وكان هذا أقل عناصر الشعر قيمة عنده ، بل ان اونامونو وسّع دائرة تجاهله للشعر الاسبانى الذى أنتجه أولئك المحدثون حتى شمل بها كل ما قام به مجددو الشعر الاوربى منذ بودلير ، فهو لم يعترف برمبو ولا فرلين ولا مالارميه ، ولم ير فى شعر هؤلاء الا هذراً لا طائل منه . وقد كان هذا من المفارقات حقاً ، اذ أننا نرى فى ضروب اخرى من انتاج اونامونو ـ ولا سيما فى أدبه الروائى ـ مايستحق معه أن يدرج بين أكثر المجددين ثورية . (٧) ولكن اونامونو كان على كل حال رجل المتناقضات ، بل أشد المتناقضات امعاناً فى الغرابة .

غير أنه لاينبغى أن نفهم من هذا التعارض بين روبن داريو واونامونو أن جيل ٩٨ والمذهب الحديث ظلا على هذا الخصام والتنافر ، فقد كان يربط بينهما الطموح الى التجديد والرغبة فى الاصالة كما ذكرنا (٨) ، فضلا عن الحاح كل منهما على تأكيد الذات والثورة على التقليد ، ثم ان رجال جيل ٩٨ انفسهم لم يكن يجمعهم مذهب واحد ازاء الفلسفة الجمالية ، بل كان لكل منهم موقفه الخاص الذى يتفرد به وفقا لمزاجه وتكوينه الفكرى ، وهو موقف كان يتفاوت بعدا او قربا من

---

(٦) لعل من خير النماذج المصورة لهذا السلوك بين رجال المذهب الحديث الشاعر الاورجوائى خوليو ايريرا ريسيج Julio Herrera Reissig (١٨٧٥ ـ ١٩١٠) الذى كانت حياته وشعره هروبا مستمرا من الواقع . انظر مقدمة آثاره الكاملة بقلم جيرمو دى لاتورى ، الطبعة الثانية ، بوينوس أيرس ١٩٤٥

J.H.R. : Obras completas, Buenos Aires, 1945, edicion prologo por Guillermo de la Torre.

(٧) انظر ما سبق ان كتبناه عن الفن الروائى عند اونامونو فى بحثنا المشار اليه عن « الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا » ص ٦٧٤ وما بعدها .

(٨) بل ان بعض مؤرخى الأدب الاسبانى يرى بين روبن داريو ورجال جيل ٩٨ من التشابه ما يسمح بادراج اديب نيكاراجوا بين اعلام ذلك الجيل (انظر بالبوينا بريونس : تاريخ الأدب الاسبانى ، القسم الرابع الخاص بادب امريكا الإسبانية :

Angel Valbuena Briones : Historia de la literatura espanola, IV tomo (Literatura hispano americana), ed. Barcelona, 1962, p. 203 .

حيث يورد نصا لاثورين Azorin ـ أحد كتاب جيل ٩٨ ـ يُسلك فيه روبن داريو بين رجال هذا الجيل :

J. Martinez Ruiz "Azorin" : Obras completas, ed. Aguilar, 1947, Vol. II, p. 910-911.

الآراء التى نادى بها روبن داريو . ولهذا فاننا سرعان مـا نجد التيارين يلتقيان فى شخصيات بعض الشعراء من معاصرى اونامونو ، وان كانوا يصغرونه بعدة سنوات مثل **رامون دل فاى انكلان** (١٨٦٩ ــ ١٩٣٥) **وانتونيو ماتشادو** (١٨٧٥ ــ١٩٣٩) **وأخيه مانويل** (١٨٧٤ ــ ١٩٤٧) **وخوان رامون خيمينث** (١٨٨١ ــ ١٩٥٨) . (٩)

ولد ميجيل دى اونامونو Miguel de Unamuno فى بلباو (فى منطقة الباسك على الحدود بين اسبانيا وفرنســا) واشـتغل بالتدريس فى الجامعة منذ شبابه المبكر ، وكان ظهوره فى الجو الأدبى وهو فى سن الثلاثين ، وشارك مشـاركة نشيطة فى الحياة العامة ببلاده مما ادى به الى النفى أكثر من مرة . وكان متحرر الاتجاه ، فأيد الجمهورية حينمـا أعلنـت سنة ١٩٣٠ ، ولكنه تراجع عن هـذا الموقف وانضـم الى صـفوف الوطنيين من أنصار فرانكو حين نشبت الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ ، واستقر فى مدينة سلمنكة أسـتاذاً فى جامعتها حتى انتهى الـى منصـب مديرها .

وقد كان اونامونو أجمع الوان الثقافة فى عصره ، فقد عالج المقالة والرواية والقصة والمسرح والفلسفة والنقد والابحـاث اللغوية والادبيـة والفلسفية ، وفى كل ما تناوله أونامونو تبدو رغبته فى التفرد ... فى ان يكون نسيج وحده دائما ، ويعده كثير من معاصريه أعظم مفكرى اسبانيا فى القرن العشرين ، وهـو حكـم لانريد أن نتسرع بالتسليم به ، وان كنـا لاننازع فى كونه أكثـر المفكرين والادباء اصالة فى هذا العصر .

اونامونو الشاعر :

وكان الشعر أحـد الميادين التى طـرقها اونامونو ، ولكنه لم يفعل الا بعد أن كانت شهرته قد ذاعت باعتباره ناثراً وكاتباً ، فأول دواوينـه الشعرية « قصائد » يرجع الى سنة ١٩٠٧ وهو فى الثالثـة والأربعين من عمره . ومع ذلك فان الشعر يحتل جانباً كبيراً من انتاجه الفزير . وقد كان علينا أن ننتظر منه شـعراً يختلف اختلافاً جذرياً عن شـعر معاصريه ، ولا سيما اولئـك المنخرطين فى سلك المذهب الحديث . وهو قبل كل شيء شـعر مفكر عميق الثقافـة مرهـف الاحساس بمشكلات عصره .

والشـعر والنثر عند اونامونو وجهان لعملة واحدة ، ولغته فيهما مزيج من لغة الكلام العادية ومن التكلف النابع من ثقافته المتينة الواسعة . ثم انه ينبغى أن نذكر دائمـاً أن اونامونو رجـل باسكى الأصـل ، والباسكيون شـعب له لغته الخاصة ، فاذا استخدموا اللغة الاسبانية ــ لغة قشتالة ــ فانهم لا يفعلون على نحو تلقائى عفوى ، بل يضطرون الى تعلمها تعلماً يبذلون فيه جهداً جهيداً ، ويلقون فيه من أمرها عنتاً معنتاً ، كما لو كانـت لغـة غريبـة عنهـم . ويقول **اورتيجا جاسيت** حـول هذه النقطة فى المقال الذى كتبه بمناسبة وفاة اونامونو : « ان اسلوبه واستخدامه للألفاظ والتراكيب يكشفان عن أصله الباسـكى وعن كونه أخذ اللغة الاسـبانية تعلماً يبين فيه الجهد ، فهى ليست لغته الأصـيلة التى ينطلق فيها على سـجيته . واللغة اذا أخذها الرجـل تعلماً فانه لا مفر من أن تصبح بالنسبة له أشبه بلغة ميتة مهما طالت معالجته لها » .

---

(٩) اختص هذه المسالة بكتاب عظيم القيمة الناقد جيرمو دياث بلاخا بعنوان « المذهب الحديث وجيل ٩٨ وجها لوجـه » :

Guillermo Diaz — Plaja : Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

وهذا الحكم صحيح الى حد بعيد ، فاسلوب اونامونو ملىء بالاستخدامات الغريبة للألفاظ يعتسفها اعتسافاً ، وهو كثيراً ما يفضل الاستعمال الاشتقاقى القاموسى على الاستعمال الشائع المعهود ، ويؤدى به هذا الى كثير من الابهام أو التلاعب بمعانى اللفظ ، ولعل مما أثر عليه فى ذلك اشتغاله الطويل بالأبحاث اللغوية منذ أن كان أستاذاً للاغريقية واللاتينية فى مستهل شبابه . وقد ادى به ذلك الى تجاهله واحتقاره للقيم الموسيقية للألفاظ واتساق انغام حروفها ، وهو أكثر ما كان يحمل عليه فى انتاج شعراء المذهب الحديث ، اذ كان يعتبره مظهراً من مظاهر الفقر الذهنى عندهم .

وقد أجمل اونامونو مذهبه فى الشعر فى قصيدته « مبدئى الشعرى Credo Poético » وفيه نرى كيف يؤمن بأن الشعر فكرة قبل كل شىء :

« لا يداخلك الشك فى أن ما تفكر فيه هو ما تشعر به

العاطفة الخالصة ؟ ان من يؤمن بها

لن يصل أبداً الى عرق الحياة

بنبضها الحى العميق »

فالفكرة عنده هى التى ينبغى أن تقدم ، وكل شعر خلا من مضمون فكرى لا يصح عنده أن يُعد شعراً . بل العاطفة مرادفة للفكرة . ولهذا فانه كان يرفض كل شعر غنائى يتسلط عليه اهتمام الشاعر بالمشكلة الجمالية أو الاسلوبية (أو بتعبير آخر الفنية أو الصناعية) ، اذ كان يرى فى هذا الاهتمام حائلاً بين المضمون الفنائى والقارىء . وعلى الشاعر أن يبرز فكرته مجردة من كل زينة . وقد انعكست هذه الآراء على اختياره لموضوعات شعره ، فقد كان لا يهتم الا بتلك التى تحتوى على مضمون فكرى أو انسانى عميق : الله ، الحب ، الطبيعة ، الابوة ... وهى نفسها التى تدور حولها كتاباته الفلسفية والنقدية .

من هنا كان شعر اونامونو مرآة لفكره ، ويظهر هذا على نحو جلى فى أول دواوينه « قصائد » (١٩٠٧) الذى يقدم لنا صورة صادقة لا لتفكيره هو فحسب ، بل كذلك لتفكير كل هذا الجيل الذى اصطلح على تسميته بجيل ٩٨ . وقد سبق أن أشرنا (١٠) الى أن محاولة أعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد واعادة النظر فيها قد ولّدت فى نفوسهم حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة Castilla ام الوطن الاسبانى ونواته الاولى التى نمت فى حرارة احتكاك اسبانيا المسيحية بالاندلس الاسلامية العربية . وهكذا نجد رجال هذا الجيل ــ فى تأكيد لقوميتهم ومحاولة للتغلب على انهزامية الشعب وسلبيته ــ يعودون بأبصارهم الى قشتالة بطبيعتها الجافة الموحشة ، وكأنهم يرون أن بعث وطنهم من جديد لا يمكن أن يتم الا اذا عاد الى النقطة التى بدأت منها حياته ، واذا رجعت الامة الى تلك الفضائل البدوية الخشنة التى كانت منطلق الشعب الاسبانى فى بداية تاريخه .

ومن هنا نرى اونامونو ــ شأنه شأن رجال جيله ــ يتغنى بأرض قشتالة بصحرائها المجدبة

---

(١٠) الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا ص ٦٧٣ .

المنبسطة على هضبة شبه الجزيرة (١١) . وفى قصيدة اخرى يسبح بجمال مدينة سلمنكة Salamanca تلك المدينة القشتالية التى اتخذهااونامونو « وطناً ثانياً » له فاستقر فيها الى نهاية حياته . وفى هذه القصيدة التى جعل عنوانها« جمال Hermosura » (١٢) يرسم لنا لوحة أخاذة للمدينة القشتالية الصغيرة التى تقوم علىضفاف نهر « تورميس Tormes » الخضراء بأبراجها المذهبة المتصلة بصفحة السماء . وفىهاتين القصيدتين نرى كيف يرتفع انفعاله أمام طبيعة قشتالة وصورة سلمنكة الى حد منالتواجد الصوفى العميق .

وربما كان من قمم انتاج اونامونو الشعريةقصيدته الطويلة « مسيح فيلاثكث El Cristo de Velàzquez » (١٩٢٠) ، وهىقصيدة ضمنها تلك الافكار الدينية والصوفية التى طالما اقلقته وعذبته فى حياته . ولكن تعبيرههنا ابسط وأوضح ، وان لم يخل تماماً من تلك التراكيب المعقدة التى اتسم بها اسلوبه دائما . ولم يكن ذلك راجعا الى مجرد تطور فى فن اونامونو ، بل اننا نجد فى هذه القصيدة صورةلتطور فكره كله ، فهو هنا يبدو لنا أكثر عمقا وايجابية ، وكأنما قد زايلته تلك الشكوك التىغلبت على حياته الاولى فوسمتها بالتردد والاضطراب والانكار ، وأصبح أقرب الى سكينةالايمان وطمأنينة الروح . ومن هنا جاء تعبيره أهدأ وأبسط وأقل التواء مما عهدناه فى سائرشعره .

والقصيدة تتألف من قسمين يضمان فيمابينهما ثمانى وثمانين مقطوعة هى تأملات صوفية غنائية حولموضوع المسيحالمرفوع على الصليب . وقد استلهمها اونامونو من صورة للمسيح رسمتها ريشة أعظم مصورى اسبانيا فى « العصرالذهبى » (القرن السابع عشر) : « **دييجودى فيلاثكث** Diego de Velàzquez » ولعل هذهالقصيدة أعظم قصيدة دينية صوفية نظمها شاعر اسبانى منذ القرن السادس عشر حينما أخرج**سان خوان دى لاكروث** San Juan de la Cruz دواوين شعره الصوفى (١٣) . ويبدو فى قصيدةاونامونو تأثره بشعر خوان دى لاكروث حتى فى استخدامه لتعبير « ليلة الروح المظلمة » وهوالرمز الذى استعمله الصوفى المسيحى الكبير للتعبير عن الايمان كما نرى فيما اقتطعناه منتلك القصيدة (١٤) .

أنتونيو ماتشادو :

أنتونيو ماتشادو Antonio Machado هو الذى يعد مع اونامونو خير ممثل لجيل ٩٨ ، ولكنْ بين الرجلين مع ذلك فرقاً بعيداً . فالشعرلم يكن يعنى بالنسبة لاونامونو الا جانباً من

---

(١١) انظر المختارات الملحقة بنهاية المقال رقم ٢ .

(١٢) المختارات رقم ٣ .

(١٣) سان خوان دى لاكروث (١٥٤٢ ـ ١٥٩١) يعدقمة ما وصل اليه التصوف المسيحى والتعبير عن التجربة الصوفية بالشعر الغنائى ، واهم آثاره الشعرية « الاناشيدالروحية El cantico espiritual » و « لهيب الحب الحى La Llama del amor viva » و « ليلة الروح المظلمة La noche oscura del alma » وللمستشرق الاسبانى ميجيل اسين بلاثيوس بحث عظيم القيمة عنه اثبتفيه ما يدين به لفكر المتصوفة المسلمين وللطريقة الشاذلية بصفة خاصة ومن بينهم للصوفى الأندلسى ابن عباد الرندى(نشر هذا البحث فى كتاب آثار الاسلام فى الفكر المسيحى الاوربى Huellas del Islam) (مدريد ١٩٤١) ص ٢٣٥ ـ ٣٠٤ .

(١٤) رقم ٤ من المختارات .

جـوانب ثقافته المتعددة المتنوعة ، و « رافداً » يخدم فكره الفلسفى والصـوفى دون أن يكـون مقصوداً لذاته . أما انتونيو ماتشـادو فهو الشاعر الذى كان الشعر بالنسبة له كل شيء . فهو لم يعرف غيره مهنة ولا عملاً ، بحيث ينبغى أن يعدشاعراً غنائياً خالصاً .

غير ان ما يجمعه باونامونو ـ ومن هنا يعتبرمن ابرز ممثلى جيـل ٩٨ ـ هـو ذلك الاهتمام بمشكلات اسبانيا بعد الكارثة التى وقعت فى ذلك التاريخ ، والتعبير عنها فى اسـلوب اسـتبطانى عميق بعيد عن الزينـة والتأنق ، فهـو من هذه الناحية يقف على طرف نقيض من ذلك الشـعر المنتمى الى مدرسـة الذهب الحديث وشيخهاروبن داريو .

ولد انتونيو ماتشادو فى اشـبيلية سـنة ١٨٧٥ ، ولكنه انتقل مع ابويه الى مدريد وهـو فى الثامنـة من عمره ، فقضى صباه وشـبابه فى العاصمة الاسـبانية ، ورحل الى فرنسـا عدة مـرات ، وحينما عاد اشـتغل بتدريس اللغة الفرنسـية وآدابها فى المعهد الثانـوى بمدينة « سرية Soria » القشتالية ، ثم انتقل بعد ذلك الى مدينة بيّاسة الأندلسية ، ومنها مرة اخرى الى شقوبية احدى المدن القشـتالية العريقة . وحينما اعلنت الجمهورية فى سـنة ١٩٣٠ كان انتونيو ماتشادو بحكم تفكيره التقدمى من مؤيدى نظام الحكم اليسـارى الجديد . فلما نشـبت الحرب الأهلية التى انتهت بانتصار قوات فرانكو وانهيار الجمهورية رأى نفسه مضطراً الى الهرب الى فرنسـا حيث قضى السـنوات الأخـيرة من حياته . وفى منفاه توفى سـنة ١٩٣٩ والحـرب الأهلية موشكة على الانتهاء .

وكان مما يجمع انتونيو ماتشـادو برجال جيله مثـل اونامونو واثورين اقباله على قـراءة الفلسـفة الكانتية وكتب شـوبنهاور ونيتشـه ، وذلك ان ما يشيع فى هذا الزاد الفكرى من تشاؤم كان يتفق مع مزاج رجال هذا الجيل وما يحسون به من مـرارة ازاء احـوال بلادهم . والى هذه الفترة المبكرة من حياة ماتشـادو يرجع ديوانه « خلوات Soledades » (١٩٠٣) . وفى هـذا الديوان نرى الشاعر ـ مثله فى ذلك كمثل رجال عصره ـ يتجه ببصره وتأملاته الى ريف قشتالة فى نغمة حزينة ينبض فيهـا الاحسـاس بالمرارة والهزيمة والألم العميق ، وهو يجوب الحقـول الموحشة الجرداء أو ينطوى على نفسه مخلداً الى وحدته ، مجتراً حزنه الباطن كما نرى فى قطعة « المسافر » (١٥) حيث نرى الشـاعر ضارباً فى انحاء بلاده متخذاً مسلكه فى طرقها المتربة الغبراء ، فاذا به لا يرى الا قوافـل من الحزن تتألف من المغرورين والمخمورين والمتعالين الملقنين ... كلهم « قوم سوء ينتنون الارض التى يطأونها » .

وفى كثير من شعر انتونيو ماتشادو يستوقفنا هذا الاحساس المأساوى المفعم بالمرارة مسـيطراً على الشاعر وهو يتأمل مشاهد الطبيعة الاسبانية ، وحياة الناس فيها ولا سيما فى منطقة قشتالة . هو احسـاس نمطى تميز به رجال جيل ٩٨ كما رأينا فى الحديث عن اونامونو ، ونرى ذلك أيضاً مرتسماً فى ديوان آخر لماتشـادو افرده لهـذا الموضوع هو « ريف قشتالة Campos de Castilla » (١٩٠٧ ـ ١٩١٧) . ومن أجمل نماذج شعره فيها وأبرزها تمثيلاً لفنه تلك القصة التى صاغها مرة شعراً ومرة نثراً بعنوان « أرض البار جونثالث La Tierra de Alvargonzalez » .

ومجمل القصة ان البار جونثالث كان فلاحاً على قدر لا بأس به من الثروة ، وقد انجب ثلاثة

---

(١٥) رقم ٥ من المختارات .

ابناء كان أصغرهم هو احبهم الى قلبه لطيبته وكرم خلقه . ويثير هذا ثائرة الحسد فى اخويه خوان ومارتين ، ويعزم الاخ الاصغر ميجيل على مغادرة القرية والهجرة الى أمريكا ، ويحمل هذا اباه على أن يقسم أرضه ثلاثة أقسام ، فيوصى لابنيه الكبيرين بثلثيها ويبيع القسم الثالث وينقد ابنه الأصغر ثمنه حتى ينال نصيبه من الأرض اذا حل الموت بالمزارع الشيخ . ولكن الابنين الكبيرين ـ بما جبلا عليه من طمع وشره ـ يتعجلان موت أبيهما حتى يرثاه ، فيتفقان على قتله والالقاء بجثته فى « البركة السوداء » : بحيرة فى مكان سحيق مهجور تحفه الغابات ، وكان الفلاحون يتحامونها اذ يعتبرونها مكاناً مشئوماً تسكنه الارواح الشريرة . وتؤول الأرض الى الأخوين فلا يحسنان تدبيرها . وفى احدى الليالى يقدم الأخ الأصغر ميجيل بعد أن عاد من بلاد المهجر ويقرر البقاء فى القرية ، ويعرض على أخويه أن يشترى جزءاً من أرضهما ليعالج العمل فيه ، وينقدهما ثمناً سخياً ، وتزدهر أرض ميجيل ، ويثور الحسد من جديد فى نفس أخويه ، وأخيراً يفعلان به ما فعلا بأبيهما من قبل ، فيقتلانه ويلقيان بجثته فى « البركة السوداء » ، ولكن الجريمة وشبحى أبيهما وأخيهما تلاحقهما فى كل مكان حتى ينتهى بهما الأمر الى ان يلتقيا فى امسية يوم من أيام الخريف ، فيسيرا فى صمت الى « البركة السوداء » ، ويقفان على حافتها ، ثم يصرخان « أبتاه ! ... » ثم يلقيان بنفسيهما الى قرارها ...

وقد قصد أنتونيو ماتشادو فى هذه القصة أن يرمز بأرض البرجونثالث الى اسبانيا ، واتخذ لها محوراً هو شعور الحسد والتنافر الذى يفرق بين الاخوة ويحمل بعضهم على سفك دم بعض ، وكأنه أراد أن ينبه بذلك الى داء اسبانيا الأول وعلة كل ما تعانيه من شقاء وبؤس (١٦) . ولعل انتونيو ماتشادو كان ينظر فى أخريات أعوام حياته وهو فى مهجره الفرنسى الى بلاده تمزقها الحرب الاهلية فيرى كيف تحققت نبوءته ، ويكون من غريب الاتفاق أن يتوفى فى نفس السنة التى انتهت فيها الحرب الاهلية الاسبانية سنة ١٩٣٩ (١٧) .

وبعد ، فما الذى قدمه انتونيو ماتشادو للشعر الاسبانى ؟ وما هو مفهومه من الفن الشعرى ؟ .

الذى نخلص اليه بعد قراءة شعر ماتشادو هو أن أهم ما فيه هو كونه « انساناً » قبل أن يكون « شاعراً » ، وهو يتخذ من « وجوده الانسانى » نقطة بدء توصلنا بعد ذلك الى « احساسه » و « تفكيره » . وعن طريق هذه الانسانية استطاع ان يستحوذ على تلك العصا السحرية التى كانت قادرة على أن تحول كل مايلمسه الى شعر . والواقع أن عالم انتونيو ماتشادو كان محدوداً ، فهو يدور حول موضوعات قليلة ، بسيطة فى ظاهرها ، ولكن تناوله لها كان من العمق والحرارة بحيث استطاع ان يقدم لنا من تلك العناصر القليلة المتواضعة خلاصة شعرية رائعة .

---

(١٦) كان اونامونو ايضاً ـ من رجال جيل ٩٨ ـ ممن عالجوا مشكلة الحسد فى احدى رواياته الطويلة « آبل شانتشث » التى تحدثنا عنها فى مقالنا السابق عن الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا ، ص ٦٧٦ وقد اشرنا الى الاتفاق الغريب بين فقرات لاونامونو فى الحديث عن هذا الداء وفقرات للمفكر الأندلسى ابن حزم القرطبى .

(١٧) كنا قد ترجمنا هذه القصة فى صيغتها النثرية ، وقد نشرت فى مجلة « دعوة الحق » فى الرباط ، عدد اكتوبر سنة ١٩٦٢ . أما صيغتها الشعرية فقد اقتطفنا منها الجزء الاخير بعد ان ترجمناه شعرا . انظر المختارات رقم ٦ .

ولعل هنا وجه الخلاف بينه وبين معاصره خوان رامون خيمينث الذى كان أفقه الشعرى أوسع بكثير ، وأسلوبه فى الصنعة الشعرية أغنى وأكثر تعقيدا . أنتونيو ماتشادو كما قلنا « انسان » قبل أن يكون شاعرا ، أما رامون خيمينث فهو الشاعر أولا ... هو الفنان العميق الاحساس بشاعريته . وقد أدى هذا الخلاف الى أن تكون « التجربة الانسانية » هى أول شىء بالنسبة لماتشادو بينما كانت «التجربة الشعرية» بالنسبة لرامون خيمينث هى محور وجوده وحياته .

وقد عبر ماتشادو عن مفهومه للشعر فى قوله : « الشعر يستخدم نوعين من الصور ينبعان من منطقتين متباينتين من روح الشاعر : صور تعبر عن المفاهيم ، ولها دلالات لا بد أن تكون عقلية منطقية ، وصور تنطلق من الالهام الخفى وقيمتها عاطفية فى المكان الأول . والشعر يحتاج الى هذين النوعين من الصور . أما العناصر المنطقية أو الصور العقلية ففى وسع الشاعر أن يربطها أو يفصل بينها أو يمزقها أو يتلاعب بها أو يلونها ما شاء له خياله أن يفعل . ولكنها لا تستطيع بطبيعتها أبداً أن تتضمن قيما شعورية أو تصل الى اثارة الانفعال فى النفس ، فهى عناصر يمكن أن تكون ـ بل ينبغى أن تكون ـ خفية سارية فى ثنايا العمل الشعرى . وأما العناصر النابعة من الالهام ... من روح الشاعر فهى التى تعتبر دم العمل الشعرى ولحمه ... ليس صوت الفكر المنطقى هو الذى يغنى فى القصيدة ، بل هو صوت الحياة . ولكن ليست الحياة هى التى تعطى القصيدة بناءها الخارجى ، وانما هو الفكر المنطقى » (١٨) .

والذى يعنيه ماتشادو بذلك هو أن المفاهيم العقلية الخاضعة للمنطق هى التى تعطى العمل الشعرى تخطيطه العام وحدوده الخارجية وبناءه الهيكلى ، ولكن روح هذا العمل انما هو الطاقة العاطفية والانفعالية التى يحتوى عليها ، وهى طاقة نابعة من الالهام ولا يسهل التعبير عنها بالالفاظ . اما الكلمة ـ مادة العمل الشعرى فان قيمتها ليست فى قدرتها على التعبير عن اللون فى أدائها الموسيقى وانما فى دلالتها الانسانية . ولهذا فينبغى تجريد الألفاظ من كل بهارج الزينة ، حتى يصبح الشعر « عاريا » بسيطا مجردا ، لا توضع فيه كلمة واحدة تزيد على حاجته مهما قيل فى تبريرها من اشتمالها على قيم موسيقية أو لونية . ونحن نرى هنا كيف يختلف مفهوم ماتشادو للشعر اختلافاً جوهرياً عن مفهوم روبن داريو وأتباعه من أصحاب الاتجاه الحديث الذين كانوا يتعبدون بقيم اللفظ وطاقاته السحرية للتعبير عن اللون والجرس الموسيقى .

شعراء الاتجاه الحديث :

رأينا كيف تعاصرت خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والاولى من هذا القرن حركتان أجرتا دماء جديدة فى عروق الشعر الاسبانى ، ونعنى بهما حركة الاتجاه الحديث التى تزعمها روبن داريو ، وجيل ٩٨ الذى تميز فيه صوتان بارزان : اونامونو وانتونيو ماتشادو . وقد تحدثنا عن الفروق بين الاتجاهين . وهى فروق نتجت عن اختلاف طبيعتهما ونوعى الحساسية التى كان يقوم عليها كل منهما . على ان الذى نود أن ننبه اليه هو أن «الاتجاه الحديث» كان بوجه عام أكثر غلبة على ادباء العصر واستئثاراً باعجابهم ، اذ كان اتجاهاً عالمياً بمعنى الكلمة ، فقد التقت فيه رغبات التجديد عند ادباء اسبانيا وأمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية على السواء ،

---

(١٨) انظر :

G. Torrente Ballester : Panorama de la literatura espanola contemporanea, Madrid, 1965, p. 263-264.

بينما كان صوت جيل ٩٨ العميق احساسه بكارثة اسبانيا لا يعدو أن يكون صوت أقلية اسبانية منطوية على نفسها . وهذا هو ما يفسر لنا كيف انحاز معظم ادباء الاسبانية خلال العقود الاولى من القرن العشرين الى الاتجاه الحديث ،وان لم يمنع هذا كثيراً منهم من الانفراد بطابع خاص داخل هذا الاتجاه . والحقيقة أن عدد هؤلاء الشعراء من الكثرة بحيث لا نستطيع الا الاشارة الى عدد قليل من أبرز ممثلى هذا الاتجاه فى اسبانيا وأمريكا الاسبانية .

مانويل ماتشادو :

ومن أول هؤلاء الشعراء **مانويل ماتشادو** Manuel Machado (١٨٧٤ – ١٩٤٧) . ونود أن نقف عنده قليلاً ، لأنه من الطريف أنه كان أخاً **لأنتونيو ماتشادو** الذى كان كما ذكرنا هو شاعر جيل ٩٨ وصوته الغنائى الأول . وقد ولد الأخوان فى اشبيلية (كان مانويل أكبر من أخيه بسنة واحدة) ، وتلقيا نصيباً واحداً من التعليم فى طفولتهما بمسقط رأسيهما ، ثم انتقلا الى مدريد ، غير أن مانويل يعود فيكمل دراسته الجامعية فى بلده اشبيلية ، ويجمع بين الأخوين بعد ذلك مقام سنوات فى باريس ، يعود بعدها مانويل الى اسبانيا ، فيعمل فى عدد من الوظائف فى المكتبات العامة ودور المحفوظات ، ويستقر فى مدريد حتى تأتيه وفاته فى سنة ١٩٤٧ بعد أخيه أنتونيو بثمان سنوات .

غريب حقا أمر هذين الأخوين : كانا متقاربين فى السن ، وتلقيا حظاً متشابهاً من الثقافة يدينان بكثير منه لابيهما الذى كان شاعراً وكاتباً له نصيب من الشهرة — وان كان أكثر ما عرف به هو اشتغاله بجمع التراث الشعبى (الفولكلور) الأندلسى — ثم انهما رحلا معاً الى باريس وهناك تعرفا على نفس الوسط الأدبى ،واشتركا بعد ذلك فى كثير من الأعمال الأدبية حملت اسميهما معاً . ومع كل ذلك فقد كان بينهما تباين بعيد فى نوع الحساسية وفى اسلوب التعبير .

ولعل هذا التباين انما كان يرجع الى الفرق بين نفسيتى الأخوين : أما أنتونيو فقد كان رجلا انطوائيا انعزاليا تجرى حياته فى طبيعة قشتالة القاتمة المتزمتة ، بين مدن ريفية صغيرة يعلوها صدأ القدم ويجللها وقار التاريخ ، وينقبض على أطواء نفسه ، متخذا من تجاربه الاستبطانية ميدانا خصبا تدور فيه موضوعات شعره . وأما مانويل فقد كان على العكس رجلا متفتحا على العالم الخارجى ، تزدهيه طبيعة الأندلس المشرقة الفارقة فى الأضواء والألوان ، النائمة بين جداول المياه وشجر البرتقال وعرائش الكروم ،ويستخفه الطرب فى الامسيات الاندلسية التى تفعمها عطور الزهور ونغمات القيثارة المجهشة بالبكاء تنطلق معها من حناجر أولئك المغنين الفجر صرخات « الفلامنكو » المنبعثة من أعماق أرواحهم . أنتونيو ماتشادو هو الذى انسلخ من بيئته الأندلسية الاولى ، فتمثل قشتالة وتمثلته بما فيها من جدوقور وصرامة عابسة ، اذ كان يرى فيها خلاصة اسبانيا بأزماتها ومشكلاتها . أما مانويل فهو الذى ظل دائماً وفياً لطبيعة الأندلس وتراثها ، عميق الشعور بما يربطه بعرب الأندلس من وشائج قرابة قديمة :

أنا مثل الناس الذين قدموا الى أرضى

أنا من جنس عربى ... جنس كان صديقاً قديماً للشمس

انا من اولئك الذين كسبوا كل شيء وفقدوا كل شيء

وروحى هى روح الزنابق العربية الاسبانية (١٩)

صحيح أننا نجد فى بعض قصائد مانويل ماتشادو رنة تشاؤم وتواكل وسلبية تقرب ما بينه وبين أخيه انتونيو ومعه سائر رجال جيل ٩٨ ، مثل ما نجد فى بقية هذه القصيدة نفسها . (زهور الدفلى) ، ولكن الشاعر يبدو لنا حتى فى هذا التعبير أقرب الى ما نراه فى شعر زهاد الأندلس ومتصوفتها المسلمين ممن كانوا يمزجون بهذا التشاؤم ارتياحاً الى الطبيعة ، ويجدون فى مغانيها عزاء عن سائر ما عزفوا عنه من متع الدنيا ولذاتها .

وعلى كل حال فاننا نحس فى شعر مانويل ماتشادو مدى تأثره بمذهب روبن داريو من احساس بقيم الالفاظ وجرسها الموسيقى ودلالاتها على الالوان والظلال ، غير أن عالم الشاعر محدود ليس فيه اتساع عالم روبن داريو وتنوعه ، اذ هو يكاد يدور فى محورين يتنقل دائماً بينهما : باريس والأندلس ، فمن الشعر الفرنسى أخذ أطرافاً من الاتجاه الرمزى ، ومن الأندلسى أخذ موضوعاته ذات الألوان المشرقة الصارخة والأنغام المتسقة . وما أكثر ما نراه ينتقل فى براءة الطفل من الألم الى الايمان ، ومن اللذة الى الندم ، غير أنه دائماً مفتوح العينين الى ما يحيط به فى انتظار لكل ما يهيج حواسه من مظاهر الجمال الخارجى ، فتارة يغنى للمرأة وتارة للطفل ، واخرى للزهرة المتفتحة، وطوراً لليالى الأندلس العطرة الصاخبة.

وللفولكلور الأندلسى فى شعر مانويل ماتشادو مكان مرموق ، فهو عميق الاحساس بالاغنية الاندلسية الشعبية (٢٠) . ويمكن أن نلاحظ هنا ما يدين به الشاعر لأبيه الذى كان من أعظم من توفروا على دراسة ذلك التراث الشعبى الأندلسى ولا سيما فى ميدان الغناء . ومن هذه الناحية يعتبر مانويل ماتشادو رائداً لذلك الميدان الذى استغرق جانباً كبيراً من شاعرية أندلسى آخر هو الغرناطى فيديريكو غرسية لوركا وكان من أهم مقومات شعره .

ثيسر ڤاييخو :

ولد ڤاييخو César Vallejo (١٨٩٢ ـ ١٩٣٨) فى مدينة « سانتياجو دى تشوكو »(بيرو) فى اسرة امتزجت فيها الدماء الاسبانية بالهندية . وبدأ حياته دارساً للاهوت حتى ينخرط فى سلك الكنيسة ، غير أنه ترك هذه الدراسة ، واشترك فى بعض الحركات الثورية مما أدى به الى السجن. وفى سنة ١٩١٨ نشر ديوانه « الأبواق السود Los Heraldos negros » الذى أتاح لاسمه قدراً من الذيوع والشهرة . وفى سنة ١٩٢٣ رحل الى باريس بعد ان ضاق ببلاده ولم ير له فيها مستقبلاً ، وفى العاصمة الفرنسية أقام سنوات تزوج خلالها . ثم زار الاتحاد السوفيتى مرتين فى سنتى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ ، وعاد من تلك الزيارات شيوعياً خالصاً مؤمناً بمبادىء حزبه مكرساً جهوده للدفاع عنها . وقضى بعد ذلك سنتين فى مدريد تعرف خلالهما على غرسية لوركا ورافاييل ألبرتى وغيرهما من شعراء الطليعة الاسبان ، ثم عاد بعد ذلك الى باريس حيث أمضى آخر سنوات عمره تحت وطأة ضائقة مالية شديدة استمرت حتى وفاته سنة ١٩٣٨ .

---

(١٩) انظر القصيدة كاملة فى المختارات ، رقم ٧ .

(٢٠) كما نرى فى القطعتين ٨ ، ٩ .

ويعد انتاج ڤاييخو الشعرى من دعائم النهضة المعاصرة لهذا الفن فى أمريكا اللاتينية ، ولو ان نفوذه فى الحركة الأدبية فى أيامه كان ضعيفاً ، اذ أن صلته ببلاده كانت قد انقطعت منذ هجرته الى اوروبا لغير عودة ، فضلاً عن أن اتجاهه السياسى الشيوعى جعل منه « شاعراً ملعوناً » فى أمريكا اللاتينية فى أيام حياته ، ولم تبدأ الأوساط الأدبية الأمريكية فى تقدير انتاجه الشعرى واعادة تقويمه الا بعد موته . وهذا هو ما حملنا على أن نقدم ذكره هنا ولا ندرجه فى زمرة الشعراء الطليعيين الذين قدر لهم أن يفرضوا نفوذاً كبيراً على الأوساط الأدبية فى العالم الاسبانى .

والا فان ڤاييخو كان شاعراً طليعياً بمعنى الكلمة ، وكان له أسلوب بالغ الصدق والحرارة ، ووسائل تعبيرية عميقة الأصالة ، وهو يعد من مجددى العروض الشعرى ، بدأ تجديده ذلك حينما نادى « بشعر بلا قافية » ، واستطاع ان يحمل الأوساط الأدبية الاسبانية — متأخراً بعض الشىء — على قبول هذا النوع من التعبير الذى يقف فى مرحلة وسطى بين الشعر والنثر .

وقد كانت نقطة البدء فى انتاج ڤاييخو من الاتجاه الحديث كما حدده استاذ المذهب روبن داريو ، وكان منطلقه من تلك الفلسفة الجمالية الرمزية التى تضمنها ديوان داريو « صفحات من النثر الدنيوى » ، ثم من ديوان « مكاشفات على الجبل Los extasis de la Montana » للشاعر الاورجوائى خوليو ايريرا اى ريسيج (٢١) . وكان من ثمرات هذه المرحلة الاولى من حياة ڤاييخو ديوانه الذى أشرنا اليه من قبل : « الأبواق السود » وفيه نرى شعراً قد اجيد صقله وانتقاء كلماته ، وصوراً رمزية الطابع تبلغ أحياناً غاية من التعقيد والغموض . ولكنا نستشف من خلال صفحات هذا الديوان الطابع المحلى الذى ينم عن بلد الشاعر : بيرو . فالموضوعات مأخوذة من الريف البيروانى بحيواناته ونباتاته الخاصة ، وبوجوه هنود هضبة الانديز تطل علينا من خلال أبيات الديوان بسحنها التى لا تخطئها العين . غير أن استخدام ڤاييخو لهذه الموضوعات كان مختلفاً عن استخدام بلديه « سانتوس تشوكانو » Jose Santos Chocano (١٨٧٥ — ١٩٣٤) ، وهو شاعر آخر من بيرو وكان يعتبر الناطق بلسان تمرد الهنود الأمريكيين على سادتهم البيض ، فقد اتخذ هذا منها مادة زينة أو حلية لأدب خطابى ذى كلمة مباشرة تهدف الى اثارة الحماسة أو الرثاء أو التعاطف . أما عند ڤاييخو فهى عنصر جوهرى أصيل ، ونحس عند قراءتنا لهذا الشعر بأن صاحبه عاش تلك الأجواء وتمثلها حتى صارت جزءاً من كيانه . ومن هنا أصبحنا نرى فى ذلك الديوان الأول مزيجاً غريباً من الواقعية فى تصويره لحياة الهنود فى ريفهم البائس ومن الرمزية التى تستمد جذورها من روبن داريو ومن الشعر الفرنسى الموافق لأواخر القرن التاسع عشر .

ولكن ڤاييخو لا يقف عند هذا الفن التعبيرى التصويرى ، بل ان أبرز ما ميز شعره منذ هذا الديوان الأول هو تلك الشحنة التى تقبض النفس من التشاؤم وخيبة الأمل والمرارة والألم . وهو يعبر عن ذلك الشعور فى أبيات من هذا الديوان يقول فيها انه ولد دون رغبة منه وانه سيظل يبكى حتى ساعة موته ، وانه يرثى لغيره ممن يقاسون فى الحياة حتى انه اذا رأى نفسه بمنجى

---

(٢١) خوليو ايريرا اى ريسيج Julio Herrera y Reissig (١٨٧٥ — ١٩١٠) أشهر شعراء الاتجاه الحديث فى اورجواى . وقد اشتهر بنظرياته الجمالية التى كان يدعو فيها الى ارستقراطية الفن واستعلائه على جماهير العامة . وقد ركز جهده — فى اطار الاتجاه الحديث — على توليد الصور الغريبة المفرطة فى الاغماض مما جعل لشعره ميسماً خاصاً أصيلاً وان كان قريب الصلة بالرمزيين الفرنسيين . ويعد ديوانه « مكاشفات على الجبل » قمة ما وصل اليه فن ايريرا اى ريسيج ، وفيه يصور لنا الشاعر حياة الريف الاورجوائى تصويراً تمتزج فيه الواقعية بالصور المتخيلة التى نرى التشبيهات والاستعارات فيها تخرق كل مألوف .

من ضربات الحياة تولد عنده احساس بالاثم ، اذان الضربة التى أصابت غيره انما كان هو المقصود بهـا أولا' فأخطأته . وقد أدى هذا « التضامن الانسانى » مع المعذبين فى الأرض بثيسر ڤاييخو فيما بعد الى أن يصبح ثائراً سياسياً ، ثم انتهى به الى أن يعتنق العقيدة الشيوعية .

ومن اشـهر قطع هذا الديـوان تلك التى تحمل عنوان المجموعة نفسها : « الأبواق السود » التى كانت من بين ما انتخبناه من شعره (٢٢) .

أما الديـوان الذى أعلن به ڤاييخو ثورته الشعرية التى بلغ فيها غاية التطرف فهو الذى يحمل عنوان « تريلثى Trilce » (١٩٢٢) . والعنوان نفسه لفظ لا معنى له اخترعه الشاعر اختراعاً ، ربما ليعبر فيه عما هدف اليه من وراء هذه المجموعة التى تمثـل انفجاراً عنيفاً طارت معه كل أشلاء التقاليد الشعرية . فالشاعر هنا ينشد حريته الكاملة . واذا كان قد بدأ بتحرير شعره من الأوزان والقوافى فانه هنا يمضى خطوات بعد ذلك ، فيحرر شعره من الأبنية اللغوية ، بل ومن المنطق ايضاً . حتى أصبحت قصـائد هذا الديوان مجموعات من الصور البيانية والاستعارات التى يذهب كل منها فى اتجاه دون أن ينظر بعضها الى بعض . ثم انها تتعاقب فى سرعة مذهلة لا تدع للقارىء فرصة لكى يلاحقها الا وهو لاهث مبهور الأنفاس .

جابرييلا ميسترال :

« جابريلا ميسترال (Gabriela Mistral) هو الاسم المسـتعار الذى اصطنعته الشـاعرة الشيلية « **لوثيلا جودوى الكاياجا** » Lucila Godoy Alcayaga » (١٨٨٩ ــ ١٩٥٧) التى كانت أول من ظفر بجائزة نوبل فى الآداب من قارة أمريكا اللاتينية (فى سنة ١٩٤٥) .

وقد كان منطلق جابرييـلا ميسـترال فى شعرها هو الاتجاه الحديث ، شأنها فى ذلك كشأن معاصريها . غير أنها تطورت بفنها الشعرى بعد ذلك اتجاهاً أظهر ما فيه هو التعبير عن التجربة الانسانية فى صدق واخلاص، فى غير زخرف لفظى ولا اهتمام بالجرس الموسيقى. وقد صقلت نفسها تجربة حبها الفاشلة التى انتهت بانتحار حبيبها فجعلت شعرها مرآة صادقة لروحها وصرخة اليمة صادرة من أعماق نفسها ، ولعل أجمل ما يتميز به شعرها هو تلك البراءة التى تعبر عن نفسها فى غير تكلف ولا زينة . بل انهـا كانت من أول من أدخلوا فى شعرهم عبارات دارجة أو عامية شائعة فى بيئة شيلى الريفية أو الفاظاً سجلت نطقها لا على أساس ما ينبغى أن يكون وانما على أساس ما ينطق به الناس فى بلادها ، وكان ذلك أمراً غريباً مسـتنكراً لدى التقليديين المحافظين الحريصين على نقاء اللغـة الاسـبانية ، على أن جابرييلا ميسترال اسـتطاعت أن تفرض اتجاهها وتحمل الادباء والنقاد على احترامه والاعتراف به . كذلك كان من مظاهر تجديدها للشعر الاسبانى مزاوجتها فى قصـائدها بين أعاريض مختلفة وعدم التقيد بقواعد العروض واستخدام القوافى الحرة .

ونحن نرى هذه السمات فى فن الشـاعرة الشيلية منذ ديوانها الأول «آلام» الذى خصصت جزأه الثالث لكى تحكى فيه قصة حبهـا الذى وضع له الموت نهاية فاجعة ، وهو يبدأ بقصيدة « اللقاء » ، ونمضى فى قصائده التى تصور لنا فيها مراحل ذلك الحب والتى نرى فيه أيضاً تصاعد

---

(٢٢) انظر القطعة رقم ١٠ من المختارات .

المأساة حتى قصيدة « تساؤل » التى هى أشبه بمناجاة لربها تسأله فيها عن نوم المنتحرين وكيف تتسرب أرواحهم من أبواب جراحهم الواسعة حتى تخرق أجواء الفضاء صارخة مذعورة . وهى قصيدة رهيبة مخيفة يكاد الجسم يقشعر لما تتلاحق به أسئلة الشاعرة المعذبة (٢٣) .

واذا كان بعض الشعراء المعاصرين لجابريلا ميسترال قد انطلقوا مثلها من الاتجاه الحديث ؛ الا أنهم ساروا فى محاولة التجديد الى أبعاد قصية من التعبير الرمزى أو السيريالى كما رأينا عند ثيسر ڤاييخو ، فان جابريلا ميسترال قد اتجهت الى بساطة التعبير ووضوح المعانى ، وقد كان ذلك كفيلاً بأن ينتهى بالشعر الى الفثاثة والابتذال لولا أن جابريلا ميسترال قد سكبت على شعرها من الصدق والحرارة ما طهره تطهيراً ، وكأن الشعر قد تحول عندها الى مسلك تصعد الروح فى شعابه الوعرة القاسية حتى تنتهى الى قمة التعبير الصوفى .

خوان رامون خيمينث :

ونعود الى اسبانيا من جديد لكى نتابع فيها تطور الشعر بعد أن أصبح معين الاتجاه الحديث – ككل اتجاه يستنفد طاقاته – منحدراً الى الجفاف والنضوب . على أن تيار الشعر لم يتوقف أبداً . فقد عرف الشعراء – فى بحثهم الدائب عن آفاق جديدة تعيد الحياة الى تلك الشعلة المقدسة كلما بدا أن لهيبها موشك على الانطفاء – كيف يتلمسون فى أعماق انفسهم ما يغذون به ذلك اللهيب .

ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك الشاعر **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ – ١٩٥٨) الذى بدأ حياته الشعرية أيضاً منتمياً الى ذلك الاتجاه الحديث ، ولكنه لم يلبث أن نفض عن نفسه ذلك الثوب ، وأقبل يستمد من قرارة روحه حساسية جديدة ظل يتطور بها على طول سنى حياته فى جهد مضن ، وكأنه عالم عكف على التجارب فى معمله ، غير منقطع عن العمل الذى وهب كل طاقاته من أجله .

خوان رامون خيمينث رجل لا تكاد حياته تفسر لنا شيئاً من فنه الشعرى . ولهذا فربما لم تكن هناك قيمة لتتبع ترجمة حياته . . . وتكفينا فى ذلك بضعة سطور لا نراها تقدم كثيراً : فنقول انه ولد فى « بالوس دى موغير Palos de Moguer » فى منطقة ولبه Huelva فى أقصى جنوب غرب الأندلس . وأكمل دراسته فى « بورتودى سانتا ماريا » (شنتمرية الغرب كما كان يسميها العرب) ، وهوى التصوير فى صباه ، كما أنه بدأ ينشر شعره منذ أن كان فى الرابعة عشرة من عمره . وأكمل دراسته العليا للحقوق فى جامعة اشبيلية ، ثم قدم الى مدريد فى سنة ١٨٩٩ ونشر أول دواوينه الشعرية فى سنة ١٩٠٠ ، وعاش فى عاصمة اسبانيا خمس سنوات ، ولكنه عرف خلال هذه الفترة بانطوائيته وكراهيته للمنتديات والمجالس الادبية . ومن اسبانيا قام بعدة رحلات الى فرنسا وسويسرا وايطاليا فضلاً عن سياحاته فى داخل اسبانيا . ثم رجع الى قريته « بالوس » فلزمها سبع سنوات (١٩٠٥–١٩١٢) وبعدها انتقل من جديد الى مدريد حيث ظل ثلاث سنوات . وفى ١٩١٦ سافر الى نيويورك حيث تزوج من الكاتبة **« زنوبيا كامبروبى أيمار »** التى أصبحت منذ هذا التاريخ ملهمته وذراعه الايمن فى أعماله . وبعد اقامة اخرى فى اسبانيا

(٢٣) عن جابريلا ميسترال انظر المقال الذى اختصصناها به فى مجلة « المعرفة » ، دمشق العدد ٥٢ سنة ١٩٦٦ ، وقد الحقنا به عدداً من النصوص الشعرية .

هاجر نهائياً الى أمريكا ، فعاش فترة فى الولايات المتحدة ، ثم استقر فى بورتوريكو Puerto Rico حيث توفى سنة ١٩٥٨ بعد أن حصل على جائزة نوبل للآداب فى سنة ١٩٥٦ .

ولعل أهم ما لعله يستفاد من هذه الترجمة هو ما يتصل بمولده ونشأته الاولى فى الريف الأندلسى ... فى منطقة غنية بطبيعتها التى يلتقى فيها البحر بالأشجار والأزهار والمياه ، وبمناظرها المائجة بالاضواء والألوان والظلال وكل ما يهيج حدة الحواس . وانما نقول ذلك لأن هذه الطبيعة الأندلسية التى تفتحت عليها عينا شاعرنا ــ والتى طالما أنطقت شعراء العرب قبل ذلك بقرون بشعر مفعم بمتع الحواس ــ قد انطبعت فى شعر خوان رامون خيمنيث حتى آخر سنى حياته ، وما أكثر ما ظل يذكرها وهو فى مهجره الأمريكي فى أسى وحنين.

وفيما عدا ذلك فان حياة رامون خيمينث الحقيقية هى شعره ، ولا نكاد نجد فى تواريخ الأدب أمثلة كثيرة لشاعر مثله يمتزج كيان حياته بشعره حتى لا يمكن الفصل بينهما ، بل تصبح حياته هى حياة كلمته ... وربما كان أشبه الناس به فى ذلك هو الشاعر الفرنسى ستيفان مالارميه (١٨٤٢ ــ ١٨٩٨) .

وقد بدأ رامون خيمينث حياته الشعرية منطلقاً من الاتجاه الحديث ، ولكن أثر هذا الاتجاه لم يستمر الا خلال الدور الاول من حياته ، بل فى الانتاج المبكر لهذا الدور ، اذ انه ظل يعمل على التخلص من كل نفوذ خارجي ، حتى من نفوذ ذلك المذهب الذى طبع بواكير شعره ، متلمساً شخصيته المستقلة . ويجدر بنا أن نشير هنا الى أن شاعرنا أنفق حياته الطويلة كلها فى التطور بشعره والارتقاء به فى محاولة « تنقية نفسه » على حد تعبيره هو . وقد مضى هذا التطور خلال أدوار ثلاثة مرتبطة بعضها ببعض ارتباط مراحل النمو فى حياة الكائن الحى :

١ ــ الدور الاول هو الذى يضم ما نظمه من شعر بين سنتى ١٩٠٠ و ١٩١٧ ، وهو قدر كبير نشره الشاعر فى ثمانية وعشرين ديوانا . وفى شعر هذا الدور ، ولا سيما فى الدواوين الاولى ، نرى غلبة الجرس الموسيقى وقوة الاحساس بأجواء المناظر الطبيعية وما فيها من الوان وظلال . وهذه الجوانب هى التى تربط بين خوان رامون خيمينث وبين الاتجاه الحديث ، غير أنه يتجه شيئاً فشيئاً الى تحوير العناصر البصرية والى تجريد الشعر من الوانها الصارخة ، وكذلك الى استبعاد العناصر الموسيقية ذات الوقع الجهير ، فى محاولة الى ما كان الشاعر يرى أنه « الشعر الخالص » . وهكذا اقبل على تشذيب عمله والقص من أطرافه . بل انه كان دائب التنقيح لشعره القديم فى كل مرة ينشر فيها « مختارات » من شعره ، حتى لم تعد طبعة لاحقة لتلك المختارات تتفق مع الطبعة السابقة . ولو أننا قارنا بين الطبعات المختلفة لرأينا أن ما عمد خوان رامون خيمينث الى حذفه انما كان بالذات هو تلك العناصر الصوتية واللونية التى كانت تعد جوهرية فى شعر الاتجاه الحديث . ولكن خيمينث فى بحثه عن « الشعر الخالص » رأى أنها عناصر زينة يجب أن تستبعد فى سبيل الابقاء على « جوهر الجوهر » و « خلاصة الخلاصة » .

ومع ذلك فان شعر خوان رامون خيمينث خلال هذه المرحلة الاولى ــ حتى بعد انتخال الشاعر نفسه له ، وكان مقصه قاسياً لا يرحم ــ لا يزال غنياً بالألوان والألحان (٢٤) . وهو وان كان يتفاوت بساطة وتعقيداً فى مفهومه بوجه عام ، فهو لا يفرط فى التجريد افراط شعره اللاحق .

---

(٢٤) انظر القطعتين اللتين اخترناهما من ديوانه « اغان حزينة Arias tristes » (رقمى ١١ ، ١٢ من المختارات) .

٢ ـ وهذا الافراط هو الذى نجده فى الدورالثانى من حياة خيمينث الشعرية ، وهو الذى يبدأ بسنة ١٩١٧ حينما نشر ديوانه« يوميات شاعر حديث العهد بالزواج Diario de un poeta recién casado» ، ويستمرحتى سنة ١٩٤٩ . وهنا نجده يتجه الى التبسيط ـ لا الى البساطة ـ والى الاقتصاد فى العناصرالشعرية وحذف كل ما يمكن أن يدخل فى باب الزينة الظاهرية أو الزخرف البلاغى . ولكن هذاالاتجاه انما كان بهدف تكثيف العصارة الغنائية فى شعره وتقطيرها الى أبعد حد ممكن ، وهكذايتخيل ربة شعره وقد أتت اليه نقية لابسة ثوب البراءة ، فيحبها الشاعر ، غير أنها تشرع بعدذلك فى التأنق ولا تزال حتى تصبح ملكة لها كنوز من فاخر الثياب ، ويرى الشاعر نفسه وقدكرهها دون وعى ، على أنها تأتى اليه بعد ذلك وقد تجردت الا من ثوب براءتها القديم ، فيعودالى الايمان بها ، ثم تخلع بعد ذلك هذا الثوب أيضاً وتبدو له عارية تماماً ، فيجن الشاعر بهاجنوناً ويصيح انها أصبحت له الى الابد .

فى هذه القصيدة التى كانت من بين ماانتخبناه من شعر خوان رامون خيمينث (٢٥) يصور لنا الشاعر مفهومه من الشعر ، بل كأنهيحدد لنا تطور مساره الشعرى واتجاهه المتصاعد الى التجريد الكامل ، حيث يصبح الشعر هوالغاية المطلقة ... هو « فراشة النور » التى تهرب من بين يديه كلما حاول الامساك بها كمايقول فى قطعة اخرى (٢٦) .

٣ ـ وهكذا نمضى حتى نصل الى الدورالأخير من تطور فن خوان رامون خيمينث ، وهو الذى تعكسه دواوينه التى نشرها منذ سنة١٩٤٩ حتى وفاته بعد ذلك بتسع سنوات . ويفتتح هذا الدور ديوانه «الله العاشق والمعشوق Dios, deseado y deseante » (بوينوس أيرس ١٩٤٩) . وهنا يصل خيمينث الى قمة ذلك العمل الذى استغرق حياته كلها ، وهو تجريد الشعر وتنقيته والوصول به الى ما كان يعتقد أنه« الشعر الخالص » .

والحقيقة أن المرء لا يملك بعد ان يقرأ هذاالديوان الا أن يتساءل وقد استحوذ عليه الذهول : ما الذى أراده خوان رامون خيمينثمن هذه المجموعة من الشعر والنثر التى يضمها الكتاب ؟ .

يقول الشاعر فى تقديمه لعمله هذا : **« انتطور فنى الشعرى كله كان سلسلة من الجهود تسعى الى الالتقاء بفكرة الله . وقد وصلت اليوم الى الايمان به ضميراً واحداً عادلاً كونياً للجمال الذى يكمن فى داخل أنفسنا ويشيع فى خارجها فى الوقت نفسه »** . ثم يقول : **« ان القوى الثلاث المحركة لحياتى كانت هى : المرأة ، والعمل**(يقصد العمل الشعرى) **والموت** (٢٧) . وقد

---

(٢٥) انظر المختارات رقم ١٣ .

(٢٦) انظر المختارات رقم ١٤ .

(٢٧) لفظ « العمل » من الألفاظ التى تدور كثيراً فىحديث خوان رامون خيمينث عن نفسه وعن غاية حياته . ف « العمل » هو المحور الذى ستدور حوله حياة الشاعربكل جزئياتها المادية والروحية ، وفى كل لحظة من لحظات وجوده . بل اننا نعتقد ان خوان رامون خيمينث لو استطاعلمحا من حياته كل تلك العناصر أو اللحظات التى مرت عليه ولم تكن لها صلة مباشرة بخدمة « العمل » الذى وهب نفسه من اجله . بل لعله كان يتساءل : لماذا لا يحذف من العالم كله ومن الكون ومن التاريخ كل ما لم يكن له صلةبذلك « العمل » ؟ لقد كان « الشعر » فى مفهوم خوان رامون خيمينث هو « الهدف الحقيقى الاخير » للكون كله . وكل مالا يتصل بالشعر فانه من باب الزوائد والفضول التى يمكن الاستغناء عنها والتضحية بها بغير أدنى شعور بالندم .

انتهت هذه القوى الى أن أصبحت ضميراً واعياً قادراً على فهم هذه الحقيقة : وهى الى أى حد الهى يمكن أن يصل الانسان عن طريق انسانيته». ومعنى هذا أن خوان رامون خيمينث فى نهاية المطاف قد وصل ـ عن طريق مسيرته الشعرية ـ الى ضرب من وحدة الوجود . غير أننا هنا لسنا بصدد الحكم على أفكاره الصوفية أو اللاهوتية ـ اذا صح أن هذا من التصوف أو اللاهوت فى شىء ـ ، وانما يهمنا العمل الشعرى أولاً وأخيراً. والحقيقة أن خلاصة ما وصل اليه الشاعر الاسبانى الكبير بعد هذا الجهد الطويل فى تنقية شعره وتجريده كان شيئاً يخالف الشعر ، بل ويقف منه على طرف نقيض . ولنتأمل هذه الأبيات التى يختم بها أولى قصائد هذا الديوان، وهى قصيدة عنوانها « الشفافية يا رب ، الشفافية ! » :

« الشفافية يا رب ، الشفافية !

الواحد فى النهاية ، الله المعتاد الآن فى واحدى أنا (الواحد الذى يكمن فى نفسى) .

فى العالم الذى خلقته أنا بك ومن أجلك أنت » (٢٨)

هل فهم القارىء شيئاً من هذه الأبيات ؟ لا نظن ، مهما قيل فى تأويلها أو اعتصار ألفاظها . وسائر الديوان يمضى على هذا النسق من الغموض والتعقيد. وهكذا نجد أن كل هذا التطور الطويل الذى خضع له شعر رامون خيمينث على طول نصف قرن لم ينته الا الى تحطيم القيم الشعرية كلها . ونذكر بهذه المناسبة بيتين قالهما الشاعر فى مستهل حياته :

« لا تعد للمسها من جديد

فهكذا تكون الوردة »

غير أن خوان رامون خيمينث لم يلق بالاً الى تلك النصيحة التى كان هو صاحبها . فقد مضى فى بحثه المضنى عن النقاء والتجريد يلمس وردة شعره ويتحسسها مرة بعد مرة ، حتى أفسدها افساداً . والذى نـ[illegible]ـوره هو أنه كان يؤمن بالشعر والجمال (لا بالأبيات الشعرية ولا بالأشياء الجميلة) ، فقضى حياته فى محاولة « عزلهما » ـ كما يفعل الكيمائى حينما يحاول عزل المادة البسيطة ـ ، وذلك لكى يقدم منهما « خلاصة » نقية . غير أنه أخطأ الطريق ، فالفن لم يخلق لهذه التجارب التى تصلح لعمل الكيميائيين ، اذ أن الشعر والجمال لا يوجدان أبداً الا وقد تجسما فى مادة ، وتجريدهما عن تلك المادة أو تنقيتهما عن « الجسمية » لا يمكن أن يؤدى الا الى تدميرهما تدميراً .

---

(٢٨) نورد هنا نص الابيات كما جاءت فى مجموعة المنتخبات الثالثة التى قام بها خوان رامون خيمينث لشعره (Tercera antolojia poetica) **ط . مدريد ١٩٥٧ :**

la trasparencia, dios, la trasparencia, / el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mio / en el mundo que yo port ti y para ti he creado.

ونذكر ان هذا الديوان حينما نشر لأول مرة فى بوينوس ايرس سنة ١٩٤٩ قد صدر بالاسبانية ومعه ترجمة فرنسية اقرها الشاعر . ونورد فيما يلى النص الفرنسى للبيتين الاخيرين :

l'un à la fin, dieu habituel à présent dans l'un à moi / dans le monde que moi par toi et pour toi j'ai créé.

ولا نعتقد أن الترجمة الفرنسية تعين كثيرا على فهم النص الاسبانى .

وكان هذا هو الطريق التى سار فيها خوان رامون خيمينث ، وهى نفسها الطريق التى سلكها الفن التجريدى فى التصوير ... أى التى تنتهى فى آخر المطاف الى المعانى المجردة أو التشكيلات الهندسية ، فاذا بها هدم للفن من أساسه سواء أراد الفنان أم لم يُرد (٢٩) . واليوم اذا نحن قرأنا شعر خوان رامون خيمينث فاننا قد نعجب به كما نعجب بتحفة فنية جميلة الا انها لا تصلح لشىء ، تماماً مثل ذلك « الاله » الذى « اكتشفه » خوان رامون فى نهاية مسيرته ، فهو اله لاستعماله هو الخاص ، ولكنه لا يصلح لتعبد الآخرين ولا لحل مشكلاتهم ... هو اله بلا معنى ، تماماً مثل الشعر الذى عبر به صاحبه عن محاولة الوصول اليه .

وعلى كل حال فانه مهما قلنا عن فن خوان رامون خيمينث فان الذى لا شك فيه هو أنه من أعظم الشعراء الغنائيين الذين ظهروا فى القرن العشرين . وقد يكون من بين شعراء الأجيال التالية له من يبزونه فى القيمة المطلقة ، ولكن ليس بينهم من يوازيه فى الأهمية التاريخية ، فقد شغل الناس بشعره فى داخل اسبانيا وخارجها على طول أكثر من نصف قرن . وظل خلال هذا الزمن الطويل يُعد الاستاذ والموجه الأول . وهو بغير شك أبعد الشعراء الغنائيين أثراً فى العالم الناطق بالاسبانية ومن أعمق الشعراء المعاصرين دلالة فى تاريخ الأدب الانساني .

★ ★ ★

الاتجاهات الطليعية :

« الاتجاهات الطليعية » تعبير فيه بعض الابهام ، وذلك لعمومه اذ تدخل تحته اتجاهات وحركات فرعية كثيرة . والحقيقة هى أن هذه الاتجاهات التى سنرى ظهورها وما حققته فى العالم الناطق بالاسبانية كانت تعبيراً عن الرغبة فى التجديد الشامل منذ العقد الثانى للقرن العشرين ، وهى رغبة تحولت الى ثورة سرت فى الآداب الاوربية جميعاً منذ السنوات التالية لانتهاء الحرب العالمية الاولى (١٩١٤–١٩١٨) . ولسنا نود الاسراف فى تقدير أثر الحرب العالمية على ما أصاب الآداب من تجديد ، فقد كان ذلك مما تقضى به حتمية التطور ، وقد بدأت براعم بعض الاتجاهات الطليعية فى التفتح قبل الحرب ؛ غير أن الذى لا ننكره هو أن الحرب العالمية انضجت ذلك التطور وأسرعت به .

كانت الرمزية الفرنسية — احدى المعالم الكبرى فى تطور الآداب الاوربية — قد علمت الناس منذ أواخر القرن التاسع عشر أن الأدب ثورة مستمرة لا تتوقف ، ورغبة فى التجديد لا تشبع ، وهاهم الشعراء الفرنسيون الذين نهلوا أولاً من منابع الرمزية مثل **أبوللينير** (ت ١٩١٨) **وريفردى** يطالبون بمزيد من الثورة ، فاذا بهم ينتهون الى تصفية الرمزية وان كانوا قد

---

(٢٩) نلاحظ أن تطور فن خوان رامون خيمينث كان موازيا لتطور فن معاصره وبلديه أيضا بابلو بيكاسو (المالقى) ، فقد بدأ بيكاسو مصورا تقليديا حتى « اكتشف » التكعيبية فى سنة ١٩٠٩ ، وكانت هذه هى المرحلة الاولى لتطور فنه اللاحق الذى حاول أن يصل فيه الى « التصوير المجرد » ، كما حاول خوان رامون خيمينث أن يصل الى « الشعر المجرد » منذ سنة ١٩٧١ . وقد أدى هذا ببيكاسو الى ذلك الفن التجريدى القائم على تشكيلات هندسية فى الفراغ مجردة عن « الجسمية » ، وانتهى ذلك به الى تدمير القيم الفنية للتصوير بما فيها قيم فن بيكاسو نفسه ، كما انتهى خوان رامون الى تدمير فن الشعر . والفرق بين الاثنين ان بيكاسو كان لا يجد باسا فى ان يعود بين وقت وآخر الى أسلوب فنه القديم المعتمد على قدر قليل أو كثير من التجسيم . أما خيمينث فانه لم يعد أبداً الى اسلوب شعره السابق على سنة ١٩١٧ . ومن هنا كان أكثر اتساقا ومنطقية مع نفسه ومبادئه من زميله المصور الكبير .

استفادوا منها كثيراً من الدروس التى تلقوها على يديها . فهم لم يقنعوا بتحرير الشعر من قيود الشكل الخارجى وتقليدية القافية ، بل مضوا الى آخر الشوط ، فحرروه أيضاً من المنطق وعملوا على تجريد الشعر من قيود الزمان والمكان .

وفى المانيا ظهرت ((**الحركة التعبيرية** Expressionism)) على أيدى **جورج تراكل وجورج هايم وايرنست شتادلر** ، وكانت تهدف الى ضرب جديد من التلقائية والنظرة المستنبطة ، وتتضمن أيضاً ثورة على كل ما تشتمُّ منه رائحة التقليدية . وفى ايطاليا نادى الشاعر **مارينيتى** (المولود فى الاسكندرية سنة ١٨٧٦) منذ العقد الأول للقرن العشرين بمذهب جديد هو ((**المستقبلية** Futurismo)) اى أن يتجه الأدب الى المستقبل ، ويقطع كل صلة له بالماضى ، وأن يبحث عن وسيلة جديدة للتعبير تناسب تغير الحياة بفضل الاكتشافات والاختراعات العلمية ، مع رفض كل القواعد التركيبية والنحوية وتحرير الأدب من كل القيود الأكاديمية .

أما عالم اسبانيا وأمريكا اللاتينية فانه لم يشترك اشتراكاً مباشراً فى الحرب العالمية ، بل كان موقفه منها موقف المتفرج ، ولكن ذلك لم يمنع تأثره العميق بها وبتلك الحركات التجديدية التى انتشرت فى أعقابها . بل اننا نرى فى اسبانيا حتى قبل الحرب كاتباً مثل رامون جومث دى لاسرنا يبتدع فناً جديداً يمكن أن نسميه بـ « السوانح » أو « الخواطر » (Greguerias) وهى عبارات قصيرة تقوم على التشبيهات وتوليد الصور الغريبة المجردة من كل هدف الا البحث عن الفن الخالص . وفى ميدان الشعر رأينا كيف كان خوان رامون خيمينث يعمل منذ سنة ١٩١٧ على خلق فن جديد يوصله الى «الشعر المحض» .

كل هذه الاتجاهات ظهرت قبل الحرب العالمية أو اثناءها ، ولكن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب شهدت تهيج هذه الحمى الثورية فى الفن وتحولها الى ما يشبه السعار ، وذلك أن تلك الحرب التى اجتاحت العالم افقدت الناس ثقتهم فى منجزات الحضارة ، وفى تلك الفلسفة الوضعية وقوانينها العلمية التى كانت تملأ نفوسهم بالتفاؤل خلال القرن التاسع عشر ، وتجعلهم يتوهمون أن العلم سيوصل الانسان الى درجة من التقدم والرفاهية لم يحلم بها من قبل . فاذا بهم يرون أن ذلك البناء الحضارى الذى كان يبدو متيناً ثابت الدعائم قد تصدع واوشك على الانهيار . وتبع ذلك شك الناس فى كل تلك القيم والمفاهيم التقليدية التى ارتكزت عليها المؤسسات السياسية والاجتماعية ، منذ رأوا فى مرارة انفجار العنف وتسلطه على تلك البلاد التى كانت تمثل أقصى ما وصل اليه العالم المتحضر من منجزات التقدم العلمى . ومع اهتزاز المفاهيم وتشوش الرؤية اصيب الناس بصدمة من خيبة الأمل ، وجرفتهم موجة من الشك فى مدى صلاحية تلك القيم الاجتماعية والخلقية المتواضع عليها من قبل ، بل تغلب عليهم شعور بتفاهة الحياة نفسها وقلة جدواها . وامتد هذا الشك المتشائم الى القيم الفنية والجمالية .

وهكذا اصبحنا نشهد فى اوربا ما يشبه « الكرنفال » من المذاهب الجديدة التى كلما خرج بها اديب أو فنان اضاف اليها صفة المذهبية (ism-) ، ويجمع بين معظم هذه المذاهب أو « التقاليع » كونها ثورة تخريبية الطابع لكل القيم الموروثة عن حضارة القرن التاسع عشر ، ونذكر من أهم تلك المذاهب الجديدة : ((**الدادائية** Dadaism)) التى ظهرت منذ سنة ١٩١٦ على يد اليهودى الرومانى **تريستان تسارا** Tristan Tzara ، وكانت تنادى بأدب يقوم على تحطيم القيم اللغوية التقليدية بأبنيتها وتراكيبها ومنطقها ، وكلمة « دادا » نفسها التى ينسب اليها المذهب

لفظ اخترع اختراعاً ، وهو لا يؤدى أى معنى ،وانما هو يرمز الى ذلك الأدب الجديد الذى لا تترابط فيه الكلمات ، بل تصدر عن غير وعى ولانظام كما تخطر للانسان فى وعيه الباطن دون أن يشترط فيها أن تؤدى معانى .

ومهد هذا المذهب الطريق الى ظهورالسيريالية ، كما اسهمت فيها كذلك محاولات التجديد التى اضطلع بها من قبل أبوللينيروريفردى . وكان الاعلان عن ظهور المذهب الجديد فى ذلك البيان الذى أصدره **أندريه بريتون** **André Breton** فى سنة ١٩٢٤ (Manifeste du surréalisme) ، وهو يقوم على أن الشعرينبغى أن يكون تعبيراً « آليـاً » تلقائياً عن تلك العوالم القائمة الباطنة التى تكمن تحت الشعورالواعى والتى كانت هدفاً لأبحاث فرويد وأتباع مذهبه من العلماء النفسيين . وتعهد الحركةالجديدة من بعد نفر من كبار الادباء الفرنسيين على رأسهم الشاعران لوى أراجون وبول ايلوار .

وقد رأينا أن اسبانيا وبلاد أمريكا اللاتينيةلم تكن بمعزل عن هذه الحركات الثورية الأدبية التى كانت تضطرب فى عالم ما بعد الحرب العالمية. ففى حدود سنة ١٩٢٠ بدأت فى العالم الناطق بالاسبانية حركة أدبية جديدة دعاها أصحابها« **الماورائية** **Ultraismo** » وكانت تدعو الى الذهاب الى أبعد ما يمكن أن يتصور (Ultra) ... الى أبعد من الحقيقة الواقعة كما جرى « العهد الماضى » على تصويرها . وهو مذهب يسير فى خط مواز للمستقبلية الايطالية التى أسلفنا الاشارة اليها ، فكلا المذهبين يدعو الى هدم كل آثار الماضى . وكانت حملة هؤلاء على ما أسموه بالماضى لا تستهدف الماضى البعيدوحسب،بل لعل ردود فعلهم ضد الماضى القريب كانت أعنف كثيراً فى مهاجمته . وكانت هذه الحركةقصيرة العمر ، غير أنه قد تولدت منها حركات اخرى كثيرة كانت أكثر فعالية وأقوى تأثيراً فى حياة الشعر الاسبانى .

ومن جديد نرى هنا أن أقوى صوت ينادى بالتجديد من بين تلك المدارس الطليعية الجديدة كان صوتاً من احدى جمهوريات أمريكا اللاتينية ،ونعنى به الشاعر الشيلى **فيثنتى أويدوبرو** Vicente Huidobro (١٨٩٣ ــ ١٩٤٨) . ولم يكتف هذا الأديب بمجرد تكييف الواقع حسب مزاج الشاعر ، بل طالب بما كان يسميه « خلق مملكة جديدة للكون » : مملكة يستخرج الأديب أو الفنان مادته الخام منها ، فنظرية الفن عنده تقوم على أنه ليس تقليداً أو محاكاة لظواهر الطبيعة المخلوقة ، بل هو « خلق » ظواهر جديدة يمكن أن يضيفها الفنان الى الطبيعة . ومن هنا سمى المذهب الجديد « الابداعية أو الخلقية Creacionismo » . وقد عبر عنه أويدوبرو فى قوله : « ان الشاعر هو الذى يخلق قصائده كما تخلق الطبيعة الشجر » ، وقوله فى ديوانه « الفن الشعرى » :

« على بيت الشعر أن يكون مفتاحاً

يفتح ألف باب

وعلى الشاعر أن يحول كل ما يقع عليه نظره الى خلق جديد .

لماذا تتغنون بالوردة أيها الشعراء ؟

بل عليكم أن تجعلوها تتفتح فى شعركم ! ... »

وكان أول خروج لأويدوبرو بمذهبه الجديدفى حديث القاه فى بوينوس أيرس (الأرجنتين) سنة ١٩١٨ ، ثم أقبل الشاعر الشيلى الى اوروبامبشراً بمذهبه ، فأقام مدة فى باريس وثق خلالها صلاته بالشعراء الطليعيين هناك ، ولا سيما بييريفردى . ثم انتقل الى مدريد ، فالتف به نفر من شعراء الشباب لعل أبرزهم وأبقاهم أثراً هو خيراردو دييجو .

وقد عمت هذه الرغبة المسعورة فى التجديدكل أنحاء البلاد الناطقة بالاسبانية فى أمريكا ، والحق أن كثيراً من هذه الحركات الأدبية الثورية كان أشبه بفقاقيع الصابون لا تظهر حتى تختفى ، وتجاوز بعض المجددين كل حد معقول فى التطرف ، ففى كوبا مثلاً ظهر شاعر هو ماريانو بروى Mariano Brull (١٨٩١ – ١٩٥٦) اخترع مذهباً جديداً فى الشعر سماه « الخيتانخافورا Jitanjafo a » ـ وللحق نقول انه لم يفعل ذلك الا من قبيل المزاح وتزجية الفراغ ـ ، وهو مثل اللفظ الذى سُمّى المذهب به القصيدة التى تخلو من الألفاظ ، بل هى مقاطع متعاقبة بلا معان ، وجمالها ناتج فقط عن الجرس الموسيقى لتلك المقاطع .

★ ★ ★

« الشعر الأسود » فى جزر الكاريبى :

رأينا كيف كان البحث عن الأصالة واستكشاف أساليب تعبيرية جديدة هما الشغل الشاغل للفنانين والادباء منذ أوائل القرن العشرين ، حينما كانت الأساليب القديمة والصيغ الجمالية تبدو وكأنما قد استُهلكت ونضب معينها . ووافق ذلك فى أمريكا اللاتينية شعور كان يقوى يوماً بعد يوم بضرورة البحث عن مقومات شخصيتها المستقلة ، وتلمس جذورها الضاربة فى أعماق التاريخ قبل الاستعمار الاوربى الأبيض .

ونحن نعلم أن استعمار أمريكا اللاتينية كان يختلف عن استعمار أمريكا الشمالية : فالبيض فى شمال القارة كانوا قد عملوا منذ وطئت أقدامهم أرضها على ابادة الأجناس الهندية واستئصال شأفتها . أما الاسبان والبرتغاليون فانهم اختلطوا بتلك الأجناس ، وتولدت من ذلك مجتمعات هجينة تتفاوت درجة الاختلاط فى دمائها بين شعب وآخر ، فنسبة الدماء الهندية عالية فى بلاد مثل المكسيك وجمهوريات أمريكا الوسطى والشطر الشمالى والأوسط من أمريكا الجنوبية مثل البرازيل واكوادور وبوليفيا وبيرو ، بينما تعرض الهنود فى الطرف الجنوبى من القارة (شيلى والأرجنتين واورجواى) لحملات ابادة شبيهة بما حدث فى أمريكا الشمالية ، مما جعل العنصر الأبيض هو الغالب عليها .

وفضلاً عن هذه الأجناس الهندية القديمة كان المستعمرون البيض قد عملوا منذ أوائل القرن السابع عشر الميلادى على استجلاب مجموعات كبيرة من السود من وسط القارة الافريقية وغربها لكى يعملوا عبيداً فى حقول أمريكا الشاسعة . وكان السبب فى استجلاب هؤلاء العبيد هو أن كثيراً من الأصوات قد ارتفعت محتجة على الاستغلال الذى تعرض له الهنود ، واستجابت السلطات المستعمرة لتلك النداءات « الانسانية » ، فقررت أن « تريح » الهنود من نير العبودية ، وذلك بأن تستورد من المستودع الافريقى الغنى مئات الالوف من أولئك الرجال

الأقوياء الصبورين على العمل ، ممن لم تكن هناك مئونة فى استغلالهم على أبشع نحو ، وتركز معظم هؤلاء العبيد فى الأجزاء الغربية من القارة ، ولاسيما فى البرازيل وجزر بحر الكاريبى مثل كوبا وبورتوريكو وهايتى وغيرها من جزر الأنتيل ،حيث كان الهنود قد استؤصلوا تماماً .

وبمرور الزمن أصبحنا نرى فى هذه المنطقة مجتمعاً مخلطاً بين البيض والسود ، مجتمعاً نجد فيه تدرج الألوان من أنصعها بياضاً الى احلكها سواداً ، وان كان اللون الأسود قد غلب على مناطق كاملة مثل هايتى وترينيداد - توباجو .بل امتد ذلك الى جنوب الولايات المتحدة حيث استقر العبيد السود فى مزارع القطن الفسيحة ،مما ادى بعد ذلك الى ظهور مشكلة اولئك الأمريكيين السود التى أصبحت من أخطر المشكلات الحادة فى مجتمع الولايات المتحدة اليوم .

وبهذا دخل الافريقى الأسود عنصراً ثالثاً فى تكوين المجتمع الأمريكى يلى الاوربى الأبيض والهندى الأحمر ، وتنوعت أجناس هؤلاء الافريقيين والمناطق الأصلية التى قدموا منها ، فقد استجلبت مجموعات كبيرة من قبائل « اليوروبا » (وموطنهم الأصلى هو جنوب شرقى نيجيريا) والبانتو (من وسط القارة الافريقية وجنوبها) ، واصبحت هذه العناصر هى الغالبة على تكوين السكان فى جزر كوبا وبورتوريكو وسانتو دومنجو ، وقبائل داهومى هى التى عمرت هايتى ولويزيانا فى أمريكا الشمالية ، وقبائل الأشانتى المجلوبة من ساحل الذهب (غانا اليوم) هى التى استقرت فى كثير من جزر الأنتيل وفى مستعمرة غيانا البريطانية ، فضلاً عن ولاية فرجينيا الأمريكية .

ولكن هؤلاء السود - وان كانوا قد اندمجوا فى المجتمعات الأمريكية الجديدة فأصبحوا يدينون بدينها ويتكلمون لغتها - ظلوا متمسكين بكثير من تقاليدهم ومعتقداتهم وأوضاع حياتهم المتوارثة عن أجدادهم ، وزادهم ارتفاع مستواهم المعيشى والثقافى بحكم مرور الزمن حفاظاً على شخصيتهم ورغبة فى التعبير الأصيل عنها . ووافق ذلك ان برز فى القارة الاوربية اتجاه الى الاهتمام بشئون افريقيا وحضارتها البدائية وتراثها الشعبى ،وكأنما وقع الفنانون والمفكرون من كل ذلك على كنز جديد لم يستثمر بعد ، فأقبلوا عليه يستوحون منه ، **فبيكاسو** يقلد ذلك الفن الافريقى فى عدد من لوحاته ، **وأندريه جيد** يختص رحلته الى الكونغو بكتاب ينشره فى سنة ١٩٢٧ ، والموسيقى السوداء - موسيقى الجاز - تغزو الولايات المتحدة ، وهكذا تحمل كل الوان الفنون الاوربية والأمريكية سمات هذا التأثير الأسود .

كل هذا ادى الى ازدياد اعتداد العناصر الافريقية فى أمريكا بأصولها وتراثها وشخصيتها المستقلة ، وانعكس ذلك على ادب أمريكا اللاتينية ،ولا سيما فى تلك المناطق التى غلبت الاصول الافريقية السوداء على تكوين شعوبها . وكان بدء هذه الظاهرة التى تولد عنها ما يعرف باسم « الشعر الأسود » فى حدود سنة ١٩٢٥ ،فأصبحنا نرى مجموعة من الشعراء - اتيحت لهم بعد ذلك شهرة كبرى فى أمريكا وخارج حدودها - يكادون يتخصصون فى هذا الموضوع : موضوع الأسود وما لاقاه من ظلم السادة البيض ومعتقداته وتقاليده وحياته ، وكان من وجوه الطرافة فى شعرهم استخدامهم لكثير من الألفاظ الافريقية ،أو الأصوات التى ليس لها معان ولا دلالات ، وانما هى لتصوير تلك الأنغام الموسيقية التى ترافق اغانيهم وصلواتهم .

نيكولاس جيين :

ولم تمض سنوات حتى أصبحت كوبا ـ كبرى جزر الأنتيل ـ مركزاً لهذا اللون الجديد من الشعر ، وتليها بورتوريكو سانتو دومنجو . ولعل أبرز شعراء هذا الاتجاه وأعلاهم صوتا فى أمريكا اللاتينية اليوم هو الكوبى **نيكولاس جيين Nicolas Guillén** . وهو من أصل مُوَلَّد شأن كثير من أبناء الجزيرة . ولد سنة ١٩٠٢ وبدأت مواهبه الشعرية فى التفتح منذ صباه المبكر ، وشرع فى دراسة الحقوق ، ولكنه ترك الدراسة وتفرغ للشعر . وفى سنة ١٩٣٠ نشر أول دواوينه الشعرية ، ثم نشر ديوانه الثانى فى السنة التالية ، فذاع صيته وتوطدت مكانته فى الأوساط الأدبية ؛ وقد عرف منذ شبابه باتجاه يسارى واضح انتهى به الى الانضمام الى الحزب الشيوعى والى معالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية المستمدة من أوضاع السود وحياتهم البائسة فى ظل التفرقة العنصرية التى كانت مفروضة فى كوبا خلال تلك السنوات . وقد لقى نيكولاس جيين كثيراً من العنت والاضطهاد أثناء حكم الدكتاتور باتستا الذى أطاحت به ثورة فيدل كاسترو سنة ١٩٥٩ . ومنذ هذا التاريخ أصبح جيين شاعر الثورة الكوبية الناطق بلسانها المشيد بمنجزاتها ، وما زال حتى اليوم وفياً لتلك الثورة التى كان من المبشرين بها ، والمقاتلين فى سبيلها ، وهو يلقى من جانب الحكومة والشعب ما هو جدير به من تكريم . وقد رشحته الأوساط الأدبية خلال السنوات الأخيرة لنيل جائزة نوبل ، وكان قد ظفر من قبل (فى سنة ١٩٥٤) بجائزة ستالين للسلام .

كان أول دواوين جيين يحمل عنوان « تنويعات صوتية Motivos de son » (١٩٣٠) . وكل موضوعات هذا الديوان مستمد من حياة الزنجى الكوبى ، فنرى فيه تعبيراً عن حياته اليومية ومشكلاته الصغيرة والكبيرة وغرامياته ومشاعره وآماله وآلامه ، وما يقاسيه من اذلال : وما يضطرم فى نفسه من رغبة فى الثأر ، فى تعبير تمتزج فيه الواقعية بالشاعرية الغنائية ، فالزنجى هو بطل هذا الديوان ، ولكنه ليس من نوع أبطال الأساطير الملحمية ، بل هو انسان يجمع الى فضائله كل ما يراه الشاعر فيه من عيوب ونقائص هى وليدة الظروف التى تكتنفه .

وثانى دواوينه هو « سونجورو كوسونجو Songoro Cosongo » (١٩٣١) (وهما لفظان ينتميان الى هذا النوع من المقاطع التى لا معنى لها وان كانت موحية بالموسيقى الزنجية) وفيه يواصل اتجاهه السابق وان كان على نحو من المقدرة والتأثير فاق كل ما نشره من قبل ، وبحق راى الشاعر المفكر الاسبانى اونامونو فى هذا الديوان « فلسفة ، بل ديناً كاملاً للسود فى كوبا » ، وقد عرف « جيين » كيف يبرز لنا فى هذه المجموعة مدى ما فى ذلك التراث الشعبى الافريقى الكوبى من جمال ساحر يفعم الروح والحواس . على أن طابع تلك الأشعار لا يزال غنائياً ، وعناوين كثير من مقطوعات الديوان تحمل أسماء ألحان زنجية مما يدل على أنه نظمها حتى تصبح اغانى راقصة .

وفى سنة ١٩٣٤ ينشر نيكولاس جيين ديوانه الثالث « جزر الهند الغربية ليمتد West Indies, Ltd. » . والعنوان مكتوباً هكذا بالانجليزية يوحى بما أراده الشاعر من تصوير مدى سيطرة الاستعمار الأمريكى على جزر الأنتيل . فطابع الاحتجاج السياسى والاهتمام بمشكلات البلاد الاجتماعية ولا سيما مشكلات الطبقات الفقيرة المتهنة أغلب على هذا الديوان منها على الدواوين السابقة . وتشيع فى شعره هنا سخرية مريرة تمضى حزينة متمردة ، وهو

تمرد يبدو مستسلماً لشقائه فى قدرية وصبر ؛الا انه لا يلبث أحيـانا أن يتفجـر فى ثورة عارمة منادياً بتحرير البلاد من نير الاستعباد الأجنبى ،وتحرير الشعب الأسود من المتصرفين فى مصيره من قادة الرأسمالية المتعاونين مـع الاسـتعمارالأمريكى .

وتتضح هذه السخرية المريرة فى القصيدةالاولى التى كان عنوانها عنواناً للديوان كله (٣٠) . وقد تعمد الشاعر أن يسـمى بلاده بالاسـمالاستعمارى القديم منطوقاً بالانجليزيـة « جزر الهند الغـربية West Indies » ، ثم أتبـعالاسـم باختصـار كلمة « ليمتد » (.Ltd) لكى يصور ما آلت اليه كل هذه المنطقـة من جـزرالأنتيل : شركة احتكارية « محدودة » يستثمرها السادة أصحاب رؤوس الأموال الامريكيون . ثم يرسم لنا الشـاعر لوحة حـزينة قاتمة لكوبا فى لمسات خاطفة : أرض دورها مقصور على أن تنتججوز الهند والتبغ والقصب لكى يحوله أصحاب الأموال الأمريكيون الى ذهب يجرى بين أيديهم ،وأما أهل البلاد فهم دائماً فى فقر مدقع . ويمضى الشـاعر فيتحدث عن الأجنـاس والألوان التىتضـطرب فى الجزيـرة ، ولكن الجميع فى الذلة سواء . . . هى ألوان « رخيصة » لا قيمة لها ولاوزن : الأبيض يظن فى نفسه نبل المحتد لأنه انحدر من سلالة المستعمرين الاسبان ، ولكنه فى قرارةنفسه يشعر بضعته ، اذ هو لا يعدو أن يكون من نسل اولئك القراصـنة الذين أتى بهـم كولمبسحينما فتح الجزيرة ، والأسود « مقلد القرود » . . . بل الجزيرة كلها ليست الا قرداً يتوثب لكىيتلهى به السادة السياح وهو يتكلم بالانجليزية ولكن انجليزيته لا تعدو أن تكـون كلمة « نعم »يرددها فى ذلة وخنوع ، هى انجليزيـة القـواد « ذى القـوائم الأربع » الذى يرافق السـائحالأمريكى القـادم من تاهيتى أو من سـيول ، انجليزية المهرج الذى يحاول أن يحتفظ بتوازنمعيشته على حبل واه ، وهـو لا يعرف أنه قد سقط فعلاً الى الحضيض . ومع ذلك فان كوبابلد لم يحرم من أى شىء : فيه ممولون ومصارف ومضـاربو « بورصـة » وكل ما يوحى بالأخذبأسباب الحضارة الحديثة : أطبـاء ومحامـون وصـحفيون ، بـل فيـه أحـزاب سـياسيةينصب زعماؤها قاماتهـم لكى يبدأوا خطبهـم العصماء بقولهم : « فىهذهاللحظاتالحرجة. . . » . ولكن ما وراء كل ذلك ؟ ما وراء هذه الحلل البيض المنشـّاة ؟ التخلف المهين والذلة الذليلة . . . فىداخل كل حلـة من تلك الملابس الأنيقة رجـل بدائى لا يزال يعيش فى عصر الغابة ، قصاراه أنيستر عورته بخرقة !! .

وتمضى القصيدة على هذه الوتيرة نابضـةبالسخط والتهكم اللاذع المرير . ومعظم قصائد الديوان من هذا النوع يتناول فيها جوانب عديدةمنحياةكوبا أو جاراتها من جزر البحر الكاريبى . على أن الشاعر يعود بين وقت وآخر الى تصويربعض النواحى الفولكلورية من حياة زنوج كوبا ، وتمثـل هذا اللون قصـيدته « سنسـمايا Sensemayà » (٣١) (وهى كلمة مخترعة لا معنى لها ، ولكنها توحى بلفظ « يمانايا Yemanaya »وهو اسم اله وثنى قديم من آلهة قبائل اليوروبا الكوبية ذات الأصـل النيجيرى) . والقصـيدةمستوحاة من رقصاتة الزنوج فى احدى حفلاتهم الدينية التى تمتزج فيها الصـلوات الكاثوليكيةبالطقوس الوثنية والطوطمية القديمـة ، مع ما يرافقها من قرع الطبول أو دق الدفوف أو صليلكرات « الماراكاس » . أما هذه الحفلة الدينيـة

---

(٣٠) انظر القطعة رقم ١٥ .

(٣١) ترجمنا المقطوعتين الأوليين من هذه القصيدة .انظر المختارات رقم ١٦ .

المشار اليها فى القصيدة فهى عيد يحتفل به زنوج كوبا ويسمونه « قتل الأفعى » ، والأفعى هى رمز الأرواح الشيطانية الشريرة عندهم . ونرى فى أول القصيدة وخلالها كلمات لا معنى لها متشابهة المخارج مترددة فى رتابة كأنها دق الطبول فى الغابة ، وقيمة هذه الألفاظ كما ذكرنا ايقاعية موسيقية لا أكثر ولا أقل :

« مايومبى بومبى مايومبى
مايومبى بومبى مايومبى
مايومبى بومبى مايومبى » ... وهكذا .

ولعل هذا هو الذى جعل شعر نيكولاس جيين مغرياً بأن يُلحن ويُغنى ، فتلقفه الملحنون والموسيقيون والمغنون ، ومعظم المشتغلين بهذه الفنون فى كوبا وجزر الأنتيل من السود ، فأدوه فى ألحان راقصة قدر لها ذيوع شعبى هائل فى جميع أنحاء العالم الناطق بالاسبانية ، بل وخارج هذا العالم أيضاً .

وفى سنة ١٩٣٧ زار نيكولاس جيين اسبانيا بعد انقضاء سنة من بدء الحرب الأهلية ، ولنا أن نتوقع وقوفه الى جانب القوات الشيوعية التى منيت بالهزيمة فى نهاية الحرب ، شأنه فى ذلك كشأن شاعر أمريكى آخر هو بابلو نيرودا الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد . وقد كان من ثمرات تجربته فى اسبانيا قصيدته الرائعة :« اسبانيا : قصيدة فى أربعة آلام وأمل واحد Espana ; poema en cuatro angustias y una esperanza » (بلنسية ١٩٣٧) ، ولعل من أجمل أجزاء هذه القصيدة « الألم الرابع » وهو مرثية تهز النفس لفيديريكو غرسية لوركا . وكانت صلة جيين قد توثقت من قبل بلوركا حينما قام هذا بزيارة كوبا بعد رحيله عن نيويورك سنة ١٩٣٠ وفى سنة ١٩٣٧ أيضاً نشر جيين ديوانه « أغان للجنود ، وألحان للسياح Cantos para soldados y sones para turistas » (المكسيك) ، وهو كذلك سياسى الطابع ، وأبرز ما فيه مهاجمته للولايات المتحدة فى عديد من القصائد ثم الخطاب الذى وجهه الى موسولينى بمناسبة الحرب التى شنها الدكتاتور الايطالى ضد الحبشة ، ونرى فيه كيف ينبض العرق الافريقى فى روح نيكولاس جيين ، فيعلن تضامنه مع الحبشة وتنديده بالمستعمرين الغزاة .

وفى سنة ١٩٤٧ ينشر شاعرنا الكوبى ديوان « اللحن الكامل » (بوينوس أيرس) حيث تختلط الموضوعات السياسية والاجتماعية بالغنائية . ومن أجمل قصائد هذا الديوان قصيدة « عرق وسوط Sudor y làtigo » (٣٢) ، وفى كلماتها القليلة التى يتكرر فيها لفظا العرق والسوط على نحو رتيب نرى الشاعر يودعها صرخة تمرد تنتهى بثورة عارمة يخرج منها العبد وقد تخضب بدماء سيده . فالقصيدة ليست الا صيحة انتقام واخذ بالثأر ينتصف فيها العبد من سيده الذى طالما استذله ووطئ كرامته ، وكأنه يبشر فيها بقرب بزوغ فجر الثورة . ونجد مثل هذا الارهاص بالثورة الكوبية التى كانت تختمر آنذاك فى ديوانى جيين « الحمامة ذات الطيران الشعبى La paloma de vuelo popular » و « مراث Elegias » (١٩٥٨) ، وفى الديوان الأخير يرثى بعض من استشهد فى سبيل الثورة على يد الدكتاتور باتستا .

---

(٣٢) ترجمنا هذه القصيدة فى المختارات الملحقة بآخر المقال ، رقم ١٧ .

اما بعد نجاح الثورة ووصول فيدل كاسترو الى الحكم فان شعر جيين أصبح مفعماً بالتفاؤل والاعتزاز بالنصر والتمدح بمنجزات الثورة كمانرى فى ديوانيه « عندى Tengo » و « قصائد غزلية Poemas de amor » (١٩٦٤) .

وخلاصة القول أن نيكولاس جيين — فضلاً عن كونه خير ممثل لما يدعى بالشعر الأسود — قد استطاع أن يودع تصويره لحياة السود فى كوبامضموناً اجتماعياً وسياسياً جعله فى طليعة الشعراء الثوريين فى هذا القرن .



جيل ١٩٢٧ :

ونعود الى الشعر فى اسبانيا ، فنلاحظ أن تلك الفورات التجديدية أو الثورية التى اضطربت فى العالم الاسبانى منذ أوائل القرن العشرين بكل ما كان فيها من تناقض وفوضوية ، وبكل ما لحقها من تقحم أدعياء التجديد ومزيفيه — قد آتت فى النهاية اكلها ، فأثرت تجاربها الشعر الاسبانى وأخصبته ومدت خيرها عليه ، وما كان أشبه تلك الحركات بمياه السيل العارمة : تكون بدايتها مخربة ابان عنفوانه وتدفقه ، فتقتلع الزرع ، وتغير على القرى ، وتفسد الحرث والنسل ، ولكن المياه لا تلبث ان تنتظم فى مجاريها ، فتجدد الخصب فى الأرض ، وتعود فى النهاية خيراً وبركة .

ولعلنا لا نعدو الصواب اذا قلنا ان هذه الأكل قد بدات ثمارها فى الظهور فى سنة ١٩٢٧ . وانما حددنا هذه السنة بالذات لأن معظم هذا الجيل من الشعراء الذين أصبحوا أبرز معالم الشعر الاسبانى المعاصر خلال السنوات الأربعين الماضية (وكانت مواليدهم حوالي سنة ١٩٠٠) — كانوا قد ظهروا فى صفة مجموعة متقاربة الميول والمشارب فى سنة ٢٧ هذه ، اذ كان المؤذن بظهورهم ذلك الاحتفال الكبير الذى نظمه شعراء اسبانيا بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبى **« لويس دى جونجورا »** (١٥٦١ — ١٦٢٧) (٣٣) . فقد كان هذا الاحتفال أشبه بمظاهرة أدبية ضخمة ألفت ما بين شعراء الاتجاهات الطليعية الجديدة ، ونظمت عقدهم فى مسلك واحد ان لم يكن فى مذهب متسق متجانس . والحق أن عدد الشعراء الذين ظهروا فى هذا التاريخ بالغ الضخامة وأن انتاج أكثريتهم على أعظم درجة من الجودة والتنوع . ولسنا نبالغ اذا قلنا ان النهضة الشعرية فى اسبانيا على أيدى أبناء هذا الجيل لا تقل عن تلك التى رأتها البلاد خلال ما يدعى بالعصر الذهبى (القرنين السادس والسابع عشر) . وما زال الانتاج الشعرى لهذا الجيل هو الذى يغذى قراء الشعر ومحبيه فى العالم الناطق بالاسبانية حتى اليوم . ولما كان استقصاء هذا الانتاج والحديث عنه مما لا تفى به هذه الدراسة فاننا سنكتفى بالحديث عن شاعر واحد يمثل ذلك الجيل ، هو : **غرسيه لوركا** ، والواقع أن فيمن تركنا الحديث عنهم من لا يقلون قيمة وخطراً عنه — ولنشر فقط الى أسماء **بدرو ساليناس** Pedro salinas (١٨٩٢

---

(٣٣) عن لويس دى جونجورا اى آرجوتى Luis de Gongora y Argote **(١٥٦١ — ١٦٢٧) انظر ما سبق أن كتبناه فى مقال « الفن القصصى » ص ٦٩٢ .**

— ١٩٥١) ، **وخورخى جيين** Jorge Guillén (ولـد سـنة ١٨٩٣) **وفيثنتى أليسـاندرى** Vicente Aleixandre **وداماسـو ألونسـو** Damaso Alonso (وكلاهما ولد سنة ١٨٩٨ ، **ولويس ثرنـودا** Luis Cernuda (١٩٠٤ — ١٩٦٣) **وخيراردو دييجـو** Gerardo Diego (ولد سنة ١٨٩٦) **ورافاييل ألبرتى** Rafael Alberti (ولد سنة ١٩٠٢) — ولكن حدود هذا المقال لا تسمح بالحديث المفصل عن كل هؤلاء .

فيديريكو غرسية لوركا :

ولد فيديريكو غرسية لوركا فى قرية « فونتى ڤاكيـروس Fuente Vaqueros » (أى عـين البقارين) من أعمال غرناطة فى سـنة ١٨٩٨ من اسرة ميسورة ، ودرس فى كليتى الآداب والحقوق بجامعة غرناطة ، ثم انتقل الى مدريد وهو فى سن العشرين ، وسرعان ما سطع اسمه فى أوساطها الأدبية منذ أن نشر أول كتبه « انطباعات ومناظر Impresiones y Paisajes » (غرناطة ١٩١٨) . أما أول دواوينه الشعرية فهو كتاب « القصائد Libro de Poemas (مدريد ١٩٢١) ، ثم « قصيدة الغناء الأندلسى Poema del cante jondo » ويليه ديوان « أغانى Canciones » (١٩٢١ — ١٩٢٤) . وفى سنة ١٩٢٨ نشر « الديوان الفجرى El romancero gitano » الذى وطد شهرته فى عالم الشعر . وفى السنة التالية (١٩٢٩) سافر الى الولايات المتحدة، فقضى نحو سنة ونصف فى نيويورك دارساً فى جامعة كولومبيا، ومنها عرج على كوبا حيث قضى شهوراً من سنة ١٩٣٠ قبل أن يعود الى اسـبانيا . وكان ثمرة تجربتـه فى الولايات المتحدة ديـوان « شـاعر فى نيويورك Poeta en Nueva York (١٩٢٩ — ١٩٣٠) . وفى ١٩٣٥ نشر مرثيته لمصـارع الثيران اجناثيـو سانتشث ميخيّاس Llanto por Ignacio Sanchez Mejias » . وفى السنة التالية ينشر آخر ما طبع من دواوينه فى حياته وهو « ست قصـائد جليقية Seis poemas Galegos » . ثم نشرت بعد وفاته مجموعته الشعرية الأخيرة « ديـوان تماريت Divan del Tamarit » .

واشتغل غرسية لوركا بالمسرح أيضـاً منذ شـبابه المبكر ، فنشر فى سنة ١٩١٩ روايته « شؤم الفراشة El Maleficio de la mariposa » ثم « ماريانا بينيدا Mariana Pineda » (١٩٢٥) ، و « الاسكافية العجيبة La zapatera prodigiosa » (١٩٣٠) ، و « حينما تمـر خمس سـنوات Asi que pasen cinco anos » (١٩٣١) ، و « زفاف الدم Bodas de sangre » (١٩٣٣) ، و « يرمـا Yerma » (١٩٣٤) ، و « السـيدة روسيتا العازبة Dona Rosita la soltera » (١٩٣٥) ، وأخـيراً « بيـت بـرناردا البـا La casa de Bernarda Alba » (١٩٣٦) .

وقد قضى غرسية لوركا الشـهور الأخيرة من حياته فى مدريد ، وهو فى عمل محموم ، فقد كان يستعد لتقديم آخر مسرحياته « بيت برناردا ألبا » على المسرح ، وكان يعمل فى مسرحية اخرى عنوانها « خراب سدوم La destrucciön de sodoma (وقد فقدت اصولها وضاعت بعد مصرعه) ، كما كان يسـتعد للقيـام برحلة اخرى الى الولايات المتحدة والمكسيك . غير أنه يعزم على أن يعود الى غرناطة ليجتمع باسرته ويقضى فترة من الصـيف هنـاك ، وفى ١٦ يوليـة ١٩٣٦ يخرج من مدريد متجهاً الى غرناطة . وفى اليوم التالى يعلن الجنرال فرانكو تمرده على الحكومة الجمهورية اليسارية ، وتبدأ الحرب الأهلية التى قدر لها أن تسـتمر ثلاث سنوات . وفى غمار هذه الأحـداث يتخذ غرسية لوركا طريقـه الى بلده ، وفى أغسـطس يقبض عليه ، فيساق الى بثنار Viznar احدى

قرى غرناطة، ويتم اعدامه فى ١٩ من هذا الشهر . وما أكثر ما دار الجدل حول الأيام الأخيرة لغرسية لوركا والملابسات التى اعدم فيها ، فقد استغل مصرع الشاعر للتشهير بحكومة فرانكو والتنديد به على نطاق عالمى . واذا كان حقاً أن الذين قاموا بقتله كانوا ممن يعلنون ولاءهم لقائد القوات الوطنية الثائرة على الجمهورية فان مصرع لوركا لم يكن لأسباب سياسية ، وانما لخصومات شخصية لا صلة لها بالسياسة ، ولم يكن لوركا ممن يولى هذا الميدان شيئاً من اهتمامه، ولا عُرف يوماً بتأييده هذا الحزب أو ذاك . والواقع أن قيام الحرب الأهلية أشعل كثيراً من الحزازات والأحقاد الشخصية أو العائلية التى لا صلة لها بالسياسة ، وأصبحت الفوضى التى سادت البلاد أثناء الحرب فرصة سانحة لكثير من أعمال الانتقام و « تسوية الحسابات » بين المتنازعين سواء من هذا الفريق أو ذاك . وكان مصرع غرسية لوركا لسوء الطالع واحداً من هذه الأعمال الناتجة عما تطلق الحروب الأهلية من الغرائز الوحشية بين الناس .

وعلى الرغم من حياة غرسية لوركا القصيرة اذ توفى وهو دون الأربعين فانه سرعان ما أصبح اشهر شعراء الطليعة فى اسبانيا وأكثرهم أصالة واذا كان ممن اوتوا ثقافة عالية اتاحتها له دراسته الجامعية ــ وقد ظل مرتبطاً بالجامعة حتى نهاية حياته ــ فانه لا يدين بصيته الذائع فى ميدان الشعر والأدب المسرحى لتلك الدراسة بقدر ما يدين لموهبته الفطرية وقدرته العبقرية الملهمة على الغوص الى القيم الشعرية الحقة فى كل ما يحيط به من مظاهر الطبيعة أو ظواهر الحياة .

ولو اننا تأملنا كل نتاج ما يعرف باسم « الشعر الطليعى » ، فان أول ما يستوقف نظرنا هو أن غرسية لوركا حينما انضم الى زمرة هؤلاء الشعراء المجددين الثوريين لم يكن الا واحداً من طائفة من المثقفين الشباب كانوا يكتبون اصلا لأقلية ادبية لا نصيب لها من التأثير العميق فى الجماهير العريضة ، ولكن صوته لم يلبث أن تميز وتفرد من بين أصواتهم بصفة لم يشاركه فيها غيره ، هى الشعبية . ولكن ليس معنى هذه الشعبية التنزل او تملق عواطف الجمهور ، وانما القدرة على التأثير فى جميع القراء على تباين مستوياتهم وطبقاتهم الثقافية . فذلك الشعر الجديد الذى ولد قلقاً وعدّه الناس فى أيامه مجرد « تقليعة » أو «موضة» لا تلبث أن تتبخر ويطويها النسيان ، أصبح على يد لوركا شعراً يقرأه الناس ويعجبون به فى كل أنحاء العالم الناطق بالاسبانية، بل هو يتجاوز حدود هذه اللغة ، وينال حظاً من العالمية لا نظن أن شاعراً من شعراء الأسبانية بلغه فى القرن العشرين . ولم يكن ذلك ممكناً لولا عبقرية هذا الشاعر الفذ الذى استطاع أن يجمع بين الشعبية والتجديد الطليعى فى وحدة متماسكة العناصر واتساق لا يتوفر الا للقليلين من الشعراء .

وغرسية لوركا قبل كل شيء شاعر أندلسي ثم غرناطى ، وهو يدين بكثير من مقومات تكوينه الروحى لغرناطة المدينة التى فيها درج وجرت اولى تجاربه فى الحياة والفن . ومن المعروف ما لهذه المدينة الأندلسية الجميلة من تاريخ اسلامي عريق ، فقد ظلت عربية اللغة اسلامية الدين حتى مشارف العصر الحديث (الى سنة ١٤٩٢ م) . وهذه الخلفية من التراث العربى الاسلامى فى حياة غرناطة ينبغى ألا تغيب عن اعيننا ونحن نتحدث عن غرسية لوركا الذى كان عميق الاحساس بأنه لم يكن الا نتاج بلده وبيئته .

وقد حدثنا غرسية لوركا فى مقال بديع عن غرناطة وأثر طبيعتها ومناظرها وآثارها العربية فى تكوين فلسفته الجمالية ، اذ يقول :

« غرناطة ليست من المدن التى تقع على ساحل البحر ولا على ضفاف نهر كبير ، فالناس فى تلك المدن بحكم موقعها يذهبون ويجيئون ويرون آفاقا جديدة . أما غرناطة فتقوم على

جبلها وحيدة منفردة منعزلة ، وكأنما لا منفذ لهاتطل منه على العالم الا من أعلى : من قبل السماء والنجوم . وهى لذلك زاهدة فى الرحلة والمغامرة ،منطوية على نفسها فى قناعة واستكانة اشبه بتوكل المتصوفة . وفلسفة الجمال فى غرناطة تقوم أيضاً على هذا الأساس . فهى هنا لا تعتمد على الضخامة والروعة ، وانما على الصغر المتواضع والدقة المتناهية ، ولهذا فان الرمز الذى تجمل فيه مقاييس الجمال الغرناطية انما هو قصر الحمراء العربى ، فهو قصر صغير ليس فيه عظمة مسجد قرطبة الهائل المنيف ولا فخامة قصور اشبيلية الأنيقة ، ولكن جماله ينحصر فى الصغر والدقة واحكام زخارفه العربية الهندسية التى تكاد تخلو من الفراغات » .

ثم يقول : « وقد كان ما تحمل عليه حياة غرناطة من العزلة والانفراد والتأمل جديراً بأن ينتج فلاسفة لولا أن الفلسفة تستلزم فضلاً عن ذلك توازناً حسابياً دقيقاً وجهداً مبنياً على منهج منتظم ، وهو ما لا يمكن أن يتوفر فى الروح الغرناطية . ولهذا فانها تؤثر الشعراء والفنانين والمتصوفة . وهى فى ذلك عكس اشبيلية الصاخبة المضطربة بالعمل والمتعة معاً . وذلك لأن متعة غرناطة وعملها انما هما فى أغوار النفس الغرناطية لا « يُعبَّر » عنهما بقدر ما « يُحَسّ » بهما احساساً باطناً عميقاً » .

وما أصدق ما عبر عن أثر طبيعة غرناطة وتراثها العربى الاسلامى فى تشكيل النفس الغرناطية ، والحقيقة ان حكمه ذلك يمكن أن ينسحب أيضاً على الحياة الأدبية فى غرناطة على عهد المسلمين كما ينسحب عليها فى ايام غرسية لوركا فى صميم القرن العشرين .

والى جانب هذا التأثير العميق لغرناطة ف نفس لوركا كان شاعرنا يدين قبل كل شىء للالهام النابع من نفسه ... هذا الالهام الذى تحدث عنه فى محاضرة القاها فى بيت الطلبة الجامعيين فى مدريد سنة ١٩٣٠ بعنوان « نظرية الجن الشعرى ومعابثاته Teoria y juego del duende » وكلمة duende التى يستخدمها هنا ، وهى التى يمكن أن تترجم بـ « جن ، عفريت ، شيطان » ، كلمة مألوفة فى الأندلس ، يطلقها الناس على العبقرية التى تكمن فى نفس الفنان والمغنى الأندلسى بصفة خاصة ، ذلك المغنى الذى كثيراً ما تهديه حاسته الفطرية وطبيعته الملهمة الى الارتجال ، فلا يلبث أن يأتى بالبدائع الغريبة ،ولسنا نبعد عن الصواب اذا قلنا ان لهذا المفهوم المتأصل فى منطقة الأندلس صلة وثيقة بالتراث العربى ، فهى أشبه ما يكون بتصور العرب الجاهليين أن للشاعر شيطاناً يوحى له بشعره . وهى نظرية تلقفها اديب اندلسى موهوب هو أبو عامر بن شهيد القرطبى (٣٨٣ ــ ٤٢٦ هـ / ٩٩٢ــ ١٠٣٥ م) . فى رسالته المشهورة « التوابع والزوابع » . والطريف أن عبارات غرسية لوركا فى الحديث عن هذا « الجن » الذى يرافق ملهمى الشعراء يكاد يتفق مع ما يقوله ابن شهيد عن « توابع » الشعراء .

ويفصل لنا لوركا حديثه عن الالهام ، فى حديثه بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبى أيضاً **لويس دى جونجورا** (فى سنة ١٩٢٧) ــ ولنذكر أن ذلك الاحتفال الذى نظمه الشعراء الطليعيون كان منطلقهم الى تجديد الفن الشعرى ــ ،فنراه يتفق مع جونجورا ومع الشاعر الفرنسى المعاصر **ڤاليرى** (١٨٧١ ــ١٩٤٥) :

« يؤكد الشاعر الفرنسى العظيم ڤاليرى أن حالة الالهام ليست هى الحالة المثلى لكتابة

قصيدة . ولما كنت أومن بهذا الالهام الذى يمدبه الله روح الشاعر فانى أعتقد أن نظرية ڤاليرى غير بعيدة عن الصواب . فالالهام يأتى للشـاعرفى حالة انفعال بعيد عن حالـة الخلق الفنى » .
ويتبع غرسية لوركا ذلك بعدة عبارات موضحةتلقى أضواء على مفهومهللعلاقة بين الالهام والانتاج الشعرى :

ـ « يجب أن نترك لصور المعانى وقتاً كافياًحتى تتضح رؤيتها » .

ـ « لست أعتقد أن هناك فناناً يعمل وهوفى حالة حمى » .

ـ « يعود الشاعر من الالهام وكأنه عائد من بلد أجنبى بعيد » .

ـ « والقصيدة ليست الا قصة هذه الرحلةفى ذلك البلد البعيد » .

ـ « الالهام هو الذى يهب المضمون الشعرى ، ولكن يبقى بعد ذلك الباسه ثوب الكلمات » .

ـ « وعلى الشـاعر حينما يلبسـها ذلكالثوب أن يكون هادئاً متجرداً من الانفعال العنيف حتى يضع كل لفظ فى موضعه مقدراً كل ما له من قيم المضمون والجرس الموسيقى معاً » .

ـ « الشاعر الذى يقدم على صنع قصيدة(وأنا أعرف ذلك من تجاربى الخاصة) يتملكه احساس غامض مثل احساس الذى يتوجـه فى رحلة صيد الى غابة سحيقة البعد . فهو يشعر بخوف لا قبل له بتفسيره ، ولكن ينبغى على هذاالشاعر الصائد أن يحمل معه خريطة يعرف منها الأماكن التى عليه أن يجوبها حتى يقع على صيده» .

فالشاعر اذن ينبغى أن يكون فى كامل وعيهعندما يقوم بعملية الخلق الفنى ، لا بد أن يعرف ما يريد وما يفعل ، ولا بد أن تكون الصـور فىذهنه فى غاية من الوضوح . وهكذا نرى أن لوركا على ايمانه بالالهـام لا يسـتنيم الى فيض هذاالالهام ولا يؤمن بما يردده بعض الشعراء من أن لسان الشاعر ينطلق بالشعر سيالاً سلساً وهوفى شبه غيبوبة . بل ان لوركا يقول فى موضـع آخر : « ما أكثر ما يضطر الشاعر فى خلوته الىاطلاق صرخات هائلة حتى يفزع الأرواح الشريرة التى تغريه بالشـعر المطبوع المتدفق ... » .وربما كانت أقوال غرسية لوركا هذه لازمة لكى نتفهم انتاجه ونضعه فى اطاره الصحيح .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن شعبية لوركاالتى ضمنت له ذيوع شعره بين مختلف طبقات الناس على تباين نصيبهم من الثقافة ، بل وحتىبين الجماهير التى لا تتحدث لغته ، ونشـير هنا الى جانب آخر من هذه الصفة ، هو قدرته علىالتعبير عن الروح الشعبية الأندلسية بما فيها من شحنة عاطفية ومأساوية هائلة ، فتحت كل كلمةمن كلمات هذا الشـاعر تنبض تلك الـروح الأندلسية : الروح التى هى مزاج من كل العناصرالتى اصطرعت وائتلفت فى نفوس أهـل الأندلس ... الأندلس التى كانت رومانيـة وعربيـة ،اسلامية ومسيحية ، وهذا هو ما جعل الصراع الداخلى فى النفس الأندلسية عنيفاً شديداً ، اذانه صورة لذلك الصراع التاريخى الطويل الذى اتخذ ميدانه من تلك الأرض . وكثيراً ما تطل علينامن قصائد لوركا لا تلك الروح الأندلسيةوحسب، بل روح غرناطة التى حدثنا لوركا نفسـه عنهاحديثاً ممتعاً اقتطفنا بعض فقراته من قبل .

ونرى مثلاً لذلك فى قصـيدته « الأنهـار الثلاثة Los tres rios » (٣٤) التى يفتتح بها قصـيدته الطـويلة عن « الغنـاء الأندلسى Poema del cante jondo » (١٩٢١) وهو يعنى بهذه الأنهار : الوادى الكبير Rio Guadalquivir نهر قرطبـة واشـبيلية ، ثم النهيرين الصـغيرين : حَدَرُه Rio Darro وشِـنّيل Rio Genil اللذين تقع عليهما غرناطة . وهو فى المقارنة التى يعقدها بين هذه الأنهار كأنما يعود الى المقارنة بين المدن الواقعة على ضفافها : قرطبة واشبيلية على الوادى الكبير وغرناطة على الحدره وشنيل ، فى ذلك المقال الذى أشرنا من قبل الى بعض فقراته . فهو يتغنى هنا شعراً بما بسطه هناك نثراً : فيرى اشبيلية مشعرة بلذة الحيـاة ومتعها ، اذ أن نهرها يجرى بين أشجار البرتقال والزيتون ، وهو نهر تجرى فيه المراكب، والمراكب صورة اخرى بهيجة من صور الحيـاة . أما نهرا غرناطة فهما ينزلان من قمم الجليد ، تلك القمم المشرفة على غرناطة والتى كان العرب يسـمونها « جبـل الثلج Sierra Nevada » . صحيح انهما يهبطان الى حقول القمح ، ولكن تلك الحقول بعيدة عن غرناطة ، وقمم الجليد التى يحدثنا عنها لوركا تشعر ببرودة الموت . وهو يتصور أيضـاً نهرى غرناطة أحدهما يجرى دماً والآخر دموعاً . واذا كان الوادى الكبير يعج بالمراكب المصعّدة المصوّبة فانه يرى نهرى غرناطة الصغيرين ، ولا مجاذيف فيهما الا الزفرات ... صورة اخـرى حزينة باكية كأنها تذكرنا بذلك الجبل القريب من غرناطة والذى تدعى احدى قممه « زفرة العربى El suspiro del Moro » اذ كان آخر مكان ألقى فيه أبو عبد الله آخر ملوك غرناطة المسلمين نظرة الوداع الأخيرة على بلده الذى طرد منه ، فندت عنه تلك الزفـرة التى أصـبحت علماً على ذلك المكان . ويزداد الطابع الحزين فى القصيدة كلها بذلك القفل المزدوج الذى يختم به مقطوعاتها :

« آه من الحـب
الذى ذهب ولم يعد »
« آه من الحب
الذى طارت به الريح »

وهو قفل يزيد فى مأساوية القصيدة وسواد الحانها ...

ويمضى لـوركا فى هذه القصـيدة الطويلة فيحدثنا عن الوان مختلفة من هذا الغناء الأندلسى (الذى يدعونه « الغناء العميق ») ابرز ما يميز فن الأندلس بما فيه من مخلفات عربية واضحة . والحقيقة انه لا يسـهل تمثل القطع التى تتألف منها هذه القصـيدة الا لمن اتيحت له متعة هذا المزاج الغريب من اللذة والألم عند الاستماع الى مجيدى ذلك الغناء. فهو غناء ينطلق من قاع نفس المغنى كأنما تنشق روحه عنه ــ ومن هنا جاءت تسميته بـ « العميق » Jondo ــ ، وهو ينطلق هامساً مرة وصارخاً مرة اخرى ، باكياً فى معظم الأحيان ، وتتخلله آهات مستطيلة مجهشة ، ولا ترافقه الا نغمات القيثارة الأندلسـية (وريشـة العود العربى الذى قدم به زرياب من المشرق) .

لقد عـرف لوركا كيـف ينقل لنا بكلماته القليلة المركزة جو المأساة الذى ترتفع فيـه هذه الأغانى الأندلسـية وموسيقاها ، كما نرى فى قطعة « الأوتار الستة Las seis cuerdas » (٣٥) ،

---

(٣٤) انظر المختارات ، رقم ١٨ .
(٣٥) انظر المختارات ، رقم ١٩ .

وهى أوتار القيثارة التى تبدو على سواد فجوتها المجوفة كعنكبوت يتصيد الزفرات ، أو فى القطعتين اللتين اختص بهما لوناً من أقدم ألوان الغناء الأندلسى وأكثرها أصالة ، وهو « السوليار La soleà » (٣٦) ، وفى ثانيتهما يتخيل الاغنية متشحة بالثياب السود ، وفى هذا اشارة الى طاقة الحزن العميق التى تكمن فى هذا اللحن كما أنه يشير الى ما فيه من غنى عاطفى تقنع به الروح فتحتقر معه كل ما فى العالم العريض :

تظن أن العالم شىء بالغ الصغر

وأن القلب هائل العظمة

ويمعن غرسية لوركا فى استلهام الموضوعات الشعبية الأندلسية فى ديوانه التالى « الديوان الفجرى Romancero gitano » (١٩٢٨) حيث يتحدث لنا عن هذا الشعب الفجرى الذى كانت حياته مأساة دامية متصلة . والحقيقة أننا لا نرى فى صور الغجر الذين يقدمهم لنا هذا الديوان – تلك الطائفة التى طالما يتردد السياح القادمون الى غرناطة الى كهوفها المشهورة فى حى « الساكرومونتى El Sacromonte » (الجبل المقدس) لكى يروا ما يقدمه أولئك الفجر من فنون الغناء والرقص ، فالديوان أبعد ما يكون عن تقديم صورة واقعية أو شبه واقعية لحياة من يدعون اليوم بالغجر ، وانما هو صورة لشعب شبه اسطورى يصب عليه الاضطهاد والعنت ، وقد رأى كثير من النقاد أن « غجر » لوركا الذين يضطربون فى هذا الديوان أشبه فى الحقيقة باولئك الموريسكيين Moriscos بقية الشعب المسلم الذى تحدثنا كتب التاريخ عما لقيه من التنكيل بعد سقوط غرناطة فى أيدى المسيحيين .

ومن أجمل قصائد هذا الديوان « اغنية الألم الأسود Romance de la pena negra » (٣٧) التى يودعها ما يشبه قصة غائمة المعالم ، ولكن البارز فيها أنها مأساة امراة غجرية « سوليداد مونتويا » نفقد حبيبها أو زوجها . وما أكثر ما تفاجئنا فى القصيدة تلك التعابير والصور الجريئة التى يلقى بها غرسية لوركا فتثير فى نفوسنا ما لا نهاية له من الايحاءات المتداعية . ونرى فى آخر القصيدة أن هذا الألم الأسود ليس ألم شخص بعينه يشكو الضياع بعد هجر الحبيب أو موته ، وانما هو ألم الجنس الفجرى كله ... « ألم خفى المجرى ، بعيد الفجر ... » .

واذا كنا قد رأينا فى « الديوان الفجرى » تعاطف لوركا مع طائفة تلقى أشد ضروب الاضطهاد والعنت – سواء اكانوا هم « الفجر » الذين يتحدث عنهم الديوان بعينهم أم غيرهم – فاننا نلتقى بصورة اخرى من صور التعاطف مع المظلومين فى ديوانه « شاعر فى نيويورك » وهؤلاء هم السود الأمريكيون . وقد كان هذا الديوان ثمرة اقامة له امتدت أكثر من سنة (١٩٢٩ – ١٩٣٠) فى مدينة ناطحات السحاب التى ينتصب على مدخلها تمثال الحرية وكأنه ابتسامة ساخرة . وكان من الطبيعى ألا تبهر أنظار شاعرنا الغرناطى مظاهر تلك الحضارة الحديثة – حضارة الصلب والاسمنت – ، بل على العكس ، نجد أنها أثارت فى نفسه ثورة من السخط والتقزز حملته على أن يطلقها صرخة احتجاج عنيفة على ذلك المجتمع البشع .

---

(٣٦) انظر المختارات ، رقمى ٢٠ و ٢١ .

(٣٧) انظر المختارات ، رقم ٢٢ .

ديوان لوركا « شاعر فى نيويورك » يمكن لنا أن نستعير له اسم ديوان الشاعر الفرنسى رامبو ــ ولو أنه استخدمه فى دلالة اخرى ــ « موسم فى الجحيم » ، فقد كانت تلك الفترة التى قضاها فى المدينة الامريكية أشبه بكابوس ثقيل جثم على صدره . وكان أشد ما راعه فى هذا المجتمع هو عبودية الانسان للآلة والمادة ، وقد عبر عن مشاعر السخط والاحتجاج على طول الديوان كله ، واختص بجزء كبير منه مأساة الأقليات المضطهدة ولا سيما الزنوج وما يعانونه من اضطهاد واحتقار فى تلك المدينة الهائلة المائجة بالملايين من البشر ، اولئك البشر الذين « يقيئون » و « يبولون » على حد تعبيره فى عنوانى قصيدتين له فى ذلك الديوان .

ويعلن غرسية لوركا رفضه لهذا المجتمع المغرور بما اعتقد انه حققه فى عالم العلم أو عالم المال فى قصيدته « عودة الى المدينة Vuelta a la ciudad » (٣٨) وهى قصيدة طويلة يغلب على لوركا فيها الاتجاه السيريالى ، ففيها كثير من الغموض ، ومع ذلك فيمكن أن نستشف من وراء عباراتها القائمة صورة رهيبة قاتمة لتلك الأنهار من دماء البشر التى تبدو كما لو كانت زيتاً بغيره لا تعمل آلات المصانع الضخمة ولا تتم عمليات الجمع والقسمة والضرب التى يجريها فى نيويورك اباطرة الصناعة وزبانية أسواق الأوراق المالية .

بابلو نيرودا :

كانت شيلى من بين بلاد أمريكا اللاتينية أوفرها حظاً من النشاط الأدبى والشعرى بوجه خاص ، فالحق أن بيئة هذا البلد كانت دائما غنية بالعبقريات الأدبية ، ولعل السبب فى هذا هو أنها تمتعت دائما بجو من الحرية السياسية والفكرية والتقدم الاجتماعى والاقتصادى على نحو لم يتح لغيرها . وقد رأينا كيف ظهر فى شيلى واحد من أول رواد الحركة الطليعية فى الشعر : فيثنتى أويدوبرو (١٨٩٣ ــ ١٩٤٨) ، ثم تلك الشخصية الفريدة : جابرييلا ميسترال (١٨٨٩ ــ ١٩٥٧) التى كانت أول من حاز جائزة نوبل فى الأدب فى العالم الناطق بالاسبانية (١٩٤٥) .

ومع مطلع هذا القرن (فى سنة ١٩٠٤) يولد شاعر آخر قدر له أن يكون أعلى صوت شعرى فى القارة الأمريكية الاسبانية ، ونعنى به بابلو نيرودا Pablo Neruda . وهذا الاسم المستعار الذى اصطنعه **نفتالى رييس باسوالتو** Neftali Reyes Basoalto (٣٩) وكان مولده من اسرة فقيرة متواضعة فى قرية صغيرة من قرى وسط شيلى ، ثم انتقل به أبوه الى مدينة « تيموكو Temucò » فى الجنوب . وهى مدينة دائمة المطر تحيط بها الغابات الكثيفة (وقد انطبع أثر هذه البيئة التى قضى فيها صباه دائماً فى شعره) ، وهناك تعرف على جابرييلا ميسترال التى كانت حينئذ مدرسة للغة الاسبانية فى المعهد الثانوى بالمدينة . ولما أنهى نيرودا هذه المرحلة من دراسته التحق بكلية الآداب بجامعة سانتياجو ، وبدأ فى نشر أول انتاجه الشعرى وهو لا يزال بعد طالبا فى الجامعة ، وكان أول دواوينه « شَفَقِيّات Crepusculario » (١٩٢٣) . وفى العام التالى نشر « عشرون قصيدة غزلية واغنية يائسة Veinte poemas de amor y una cancion desesperada وفى كلا الكتابين تبدو نزعة رومانسية قوية لا تخلو من تأثير شعراء الاتجاه الحديث . حتى عنوان ديوانه الأول يبدو مأخوذاً من ذلك الشعر الكثير الذى أفرده الشاعر الأرجنتينى لوجونس لموضوع « الشفق » ودلالاته الرمزية .

---

(٣٨) انظر المختارات ، رقم ٢٣ .

(٣٩) استخدم الشاعر الشيلى هذا الاسم تعبيراً عن اعجابه بالشاعر والكاتب القصصى « جان نيرودا » التشيكوسلوفاكى الذى عاش فى براج بين ١٨٣٤ و ١٨٩١ .

على أن هذين الديوانين المبكرين من دواوين نيرودا لا يقتصران على هذا الجانب العاطفى ، بل نجد فيهما ما يصور صراعاً بين اتجاهين : واحد يسعى الى التعبير عن الجمال ، والآخر يريد التعبير عن القلق والانقباض والضيق بالحياة . ونرى مظهراً لهذا الاتجاه الأخير فى القصيدة التى تحمل عنوان « الوداع » (٤٠) من ديوانه « شفقيات » (وقد آثر أن يكتب العنوان بالانجليزية Farewell) ، فنحن نحس فى هذه القصيدة بشعور كئيب من المرارة وعدم الرضا بعد ليلة تمتع فيها من محبوبته بكل ما منحته اياه ، ولكنه لم يجد فى ذلك لذة ولا متعة ، بل اننا نحس بأنه وهو بين ذراعى حبيبته أشد وحدة وشقاء مما كان ، غير أنه لا يخادع نفسه ، بل يكشف لها عن قرارة نفسه فى خشونة لا تعرف المواربة . وهذا الصدق فى محاولة استكشاف نفسه هو الذى يشيع فى الديوان كله ، وهو نفسه واع لهذه الحقيقة اذ يقول فى نهاية الديوان :

لقد كنت أنا خالق هذه الكلمات

نعم ... بدم من دمى وآلام من آلامى
كان خلقها ...

وهكذا نرى منذ هذا الديوان الأول كيف يستبد بالشاعر احساس متشائم لا يعترف حتى بما تشيعه اللذة من سرور . ويكرر نيرودا هذ الاحساس فى ديوانه الثانى اذ يختم قصائده الغزلية العشرين بتلك « الاغنية اليائسة » التى يقول فيها :

« ... لم يكن الا الجوع والعطش وكنت انت الفاكهة

لم يكن الا الحزن والخراب ... وكنت أنت المعجزة .

آه ... لست ادرى كيف استطعت أن تضمينى فى ذراعيك يامرأة

وان تدعينى فى أرض روحك وفى صليب ذراعيك

يا مقبرة من القبل ... ما زال هناك بصيص من النار فى قبورك !

وما زالت العناقيد مشتعلة بعد أن اخذت منها مناقير الطيور ! » .

وتمضى القصيدة كلها على هذا النحو اليائس الذى يبلغ درجة التقزز ، وهكذا يزداد احساس الشاعر بوحدته وبانفصاله عمن حوله ... وكأنما ليس هناك تفاهم ممكن بينه وبين البشر المحيطين به .

وفى سنة ١٩٢٧ يُعين نيرودا قنصلاً لشيلى فى رانجون (برمانيا) ، ثم فى جاوه ، (اندونيسيا) حيث يتزوج ، وتتيح له هذه المناصب زيارة كثير من البلاد الآسيوية . وفى ١٩٣٤ أصبح قنصلاً لبلاده فى اسبانيا : فى برشلونه أولاً ثم فى مدريد . ويبقى فى هذا المنصب حتى نشوب الحرب الأهلية ، فعاد الى شيلى حيث نال جائزة الدولة فى الأدب سنة ١٩٣٦ .

وقد أعانته جولاته هذه فى البلاد الآسيوية والافريقية على فتح آفاق واسعة أمامه للتعرف على أحوال العالم من حوله وعلى اطلاعه على ألوان متباينة من الحضارات القديمة والحديثة ، الشرقية والغربية ، كل ذلك أثرى عالمه الشعرى ، واخرجه من بيئة شيلى المحلية الضيقة الى آفاق العالم ، ونخص بالذكر اقامته فى اسبانيا ، اذ وثقت صلته بشعرائها الطليعيين من أمثال غرسية لوركا والبرتى ، وبفنانيها الكبار مثل بابلو بيكاسو وسلفادور دالى .

---

(٤٠) انظر المختارات ، رقم ٢٤ .

وفى سنة ١٩٣٣ يخرج نيرودا الديوان الأول من المجموعة الثلاثية « مقام فى الأرض Residencia en la tierra » ، وفيه نرى نيرودا فى دور جديد من أدوار حياته الشعرية ، اذ تغلب عليه السيريالية ، وبهذا يضم صوته الى أصوات الشعراء الفرنسيين والاسبان الذين رأوا فى موقف السيريالية من الشعر أصدق تعبير عن احساسهم وأزماتهم .

وقد عرفنا نيرودا فى ديوانيه الأولين قلقاً وحيداً منفصلاً عن العالم الذى يعيش فيه ، يستبد به شعور الضيق بالحياة والتمرد عليها . وهو فى هذا الديوان يخطو خطوة اخرى الى الأمام فى هذا الاتجاه . اذ تزداد وحدته وانقطاعه لا عن مجتمعه وحسب ، بل عن الله أيضاً . وفى عنوان الديوان ما يؤكد ذلك ، اذ أن « المقام فى الأرض » عنده يعنى ادارة ظهره للسماء . فالانسان بالنسبة له وليد هذه الأرض : منها نشأ واليها يعود ، وهو لذلك خاطىء بطبعه ، ولكن ليس له من خطيئته مخلص ولا منقذ . والانفعالات والهواجس تخلق فى خياله كتلة من الاشكال والظلال يضطرب فيها الكائن المفكر فى حركة دائمة هى التى تؤكد وجوده . والكون نفسه لا يفتأ يتغير ويستحيل الى فساد فى عملية مستمرة محتومة . وهكذا نرى حياة الانسان فى عالم نيرودا الملحد تجرى على مسرح قاتم لا يسطع فيه طيف ابتسامة ولا بارقة حب ولا نفحة ايمان .

أما الشاعر فان رسالته هى أن يصور لنا هذه الفوضى الكونية تصويراً غنياً بالخيال منساقاً الى ما يفرضه عليه تداعى احاسيسه الباطنة ، ولسانه ينطق بالشعر وهو فى حالة حمى وتوتر أعصاب ، فهو ليس مطالباً بأن يخضع لأى منطق فكرى ولا لغوى . وهكذا يصدر عنه شعر مفرق فى الغموض ملفوف فى الظلال يشبه اختلاط رؤى الاحلام ، ولكن ليس معنى هذا أنه شعر لا معنى له ولا رسالة ، وانما رسالته الكبرى هى ما يقدمه من قيم جمالية . اما العناصر الرئيسية فى هذا الشعر فهى الرمز وتداعى الصور والرؤى . وكان شعر نيرودا فى هذه المرحلة على ما ينتظر من اتجاهه الجديد : حافلاً بالرموز التى تتحول عنده الى معالم ثابتة . فمن هذه الرموز المحببة اليه النحلة ، والحمامة ، وزهرة الاقحوان ، والسيف ، والنار ... الخ . فالنحلة هى التى تمثل اللذة ، والحمامة الحياة وهكذا . ولما كان الشعر يولد والشاعر تحت تأثير تواجد اشبه بالحمى فان التعبير لا بد أن يكون حراً لا يتقيد بتلك المواصفات المصطلح عليها : حراً من الترتيب المنطقى ، حراً من القواعد النحوية واللغوية والصرفية والعروضية ، حتى انه ليتحول فى كثير من الأحيان الى ما يشبه النثر . والواقع هو ان نيرودا لم يكن أول من حرر شعره من تلك القيود ، فقد رأينا مثل ذلك عند شعراء سابقين مثل خوان رامون خيمينث وثيسر فاييخو ، وعند الفرنسيين بول ايلوار وچول سوبرفى ، وان كانت مواقف هؤلاء من الفلسفة الجمالية لا تتطابق تماما مع موقف نيرودا .

وفى سنة ١٩٣٥ ينشر الشاعر الشيلى الديوان الثانى من مجموعة « مقام فى الأرض » وهنا نرى فنه يصبح أكثر اكتمالا ونضجا ، ونلمح التأثير الذى باشره عليه شعراء الطليعة الاسبان المنتمون الى جيل ٢٧ ، ولا سيما غرسية لوركا ورافاييل البرتى . فهذا الجزء الثانى وان كان متفقاً فى اتجاهه العام وموقفه من الشعر مع ما رأيناه فى الجزء الأول ، الا اننا نجده أكثر اهتماماً بالشكل والصياغة والاسلوب ، بل اننا نراه فى بعض قصائد الديوان يولى قدراً من العناية لموسيقى الألفاظ ، وهو ما لم يدخل فى حسابه قط من قبل ، ويبدو ذلك فى تكراره لبعض اللوازم التى تختتم بها مقطوعات عدة قصائد ، على نحو ما نراه كثيرا فى شعر لوركا ، ولا سيما فى « الديوان الفجرى » مما كفل لتلك القصائد قابلية للالقاء ، بل وللغناء ايضا . أما الصور فهى

لا تزال سيريالية صادرة عن عالم الوعى الباطن ،ففيها كثير من الغموض والالتواء والتعقيد ،ولكنها تعبر عن تلك المشاعر المضطربة المصطرعة فى نفس نيرودا : بين احساسه بالفشل لأنه لم يصل أبداً الى شاطىء الحب ، وظمئه الى ارضاء رغبة لم يجد سبيلاً قط الى اشباعها : رغبة مستحيلة فى السلام الروحى .

وفى سنة ١٩٣٦ ينشر نيرودا ديوانه الثالث من مجموعة « مقام فى الأرض » ، وهو ديوان تمثل بعض قصائده تطورا جديدا آخر فى فن الشاعر . ونقول « فى بعض قصائده » لأن هذا الديوان يختلف عن سابقيه فى أنه لا يبدو مكتوبا بأسلوب واحد ، بل هو أشبه بحانوت عطار ، يضم خليطا من أشعار متباينة المذاهب والاساليب التعبيرية . ولعل السبب فى ذلك هو أن الشاعر جمع فيه ألوانا من انتاجه بعضها قديم لم يكن قد نشر من قبل الى قصائد ترجع الى تاريخ أحدث عهدا . ولعل الجديد فى هذا الديوان هو أنه ضمنه مجموعة كبيرة من القصائد بعنوان « اسبانيا فى القلب Espana en el corazon » . وهذه المجموعة هى ثمرة تجربته فى الحرب الأهلية الاسبانية فى صف الجمهوريين اليساريين الذين انتهى أمرهم الى الهزيمة .

ووجه الجدة فى هذه المجموعة من القصائد ودلالتها على بدء دور جديد من أدوار حياته الشعرية هو أن الشاعر قد ترك « الذاتية » واتجه الى « الموضوعية » ... انتقل من اهتمامه وأحاسيسه ورؤاه وهواجسه الى الاهتمام بالآخرين . هذا الدور هو بدء تحول نيرودا الى « الاشتراكية » بمعناها العقيدى العام الذى يمثل مجرد مشاركته لمن حوله فى أحلامهم وآلامهم ورغبتهم فى بناء مجتمع جديد . فنحن نرى نيرودا فى هذا الديوان يشيد بالجمهوريين الاسبان ويعلن تضامنه معهم ويصب اللعنات على الثورة التى أعلنها فرانكو قائد قوات «الحركة القومية» والتى كان الجمهوريون يعدونها آنذاك « ثورة مضادة رجعية » ... بل الطريف فى الأمر هو أن هذا التحول الذى أصبح نيرودا معه – وما زال – شيوعياً عاملاً محارباً – انما تم تحت سماء اسبانيا . ومما يمثل لنا هذا التحول الاشتراكى فى شعر نيرودا قصيدته فى التغنى بانتصار السوفييت فى ستالينجراد ، اذ يبدو من أبياتها الاولى مدى نبذه لموضوعات شعره القديمة :

(لقد كتبت من قبل عن الزمن وعن الماء

ووصفت الحداد ومعدنه الأحمر القاتم

أنا كتبت عن السماء وعن التفاحة

غير أنى الآن اكتب عن ستالينجراد)

وتنتهى كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة بلفظ « ستالينجراد » كما لو كانت نشيداً قومياً يدوى دوى الطبول .

وهكذا نرى الشاعر يهجر موضوعاته القديمة : موضوعات الشك والقلق الميتافيزيقى ، ويكتشف محورا جديدا للجاذبية : الانسان فى صراعه الاجتماعى ، بل هو لا يتردد فى ادانة شعر أولئك « المتعالين ، دعاة الأسرار والغموض » ... و « السيرياليين والسحرة الوجوديين » (٤١) وكأنه

---

(٤١) فى قصيدة « الاقليات الرجعية Las oligarquias » التى انتخبنا احدى قطعها . انظر المختارات ، رقم ٢٥ .

يدين معهم شعره السابق ، اذ لا يغيب عن أحدائه كان ينتمى مرة الى هؤلاء السيرياليين وانه تلقى عنهم كثيراً من الدروس .

واذا كانت الحرب الأهلية الاسبانية قدانتهت بهزيمة الشيوعيين فان نيرودا ظل على اخلاصه لقضيتهم ، وكثيراً ما صور لنا فى مجموعة قصائده « اسبانيا فى القلب » فظائع الحرب وقسوتها ـ من وجهة نظره الحزبية بطبيعة الحال ـ تصويراً مؤثراً يهز النفس هزاً :

« مَن ؟ يتساقط

الرماد ، ويتساقط

الحديد

والحجارة والموت والعويل واللهيب ..

مَن ؟ مَن ؟ آه يا أماه ! ... مَن ؟ والى أين ؟ »

والصور التى يرسمها لتلك الأهوال ـ ولاسيما فى قصيدته « غارة » ـ تتفق اتفاقاً غريباً حتى فى الايديولوجية التى أملتها مع اللوحة التى ابدعتها ريشة الفنان الاسبانى المشهور بابلو بيكاسو : « جرنيكا Guernica » فى تصويره هذه المعركة المشهورة ...

ولعل قمة ما وصل اليه شعر بابلو نيرودا هو ديوانه الضخم «النشيد الكبير Canto general » (١٩٥٠) ، وهو من أكثر محاولات الشعر الاسبانى طموحاً وشمولاً ، اذ انه مجموعة ضخمة من آلاف الابيات ، وتؤلف بين قصائدها وحدة موضوعية ، وتسودها نفس النزعة الاشتراكية ، والشاعر هنا ينصب نفسه متحدثاً باسم أمريكا اللاتينية متوجهاً برسالته الأمريكية هذه الى كل شعوب العالم ، كما نرى فى القصيدة الثانية عشرة من النشيد العاشر حيث يهيب بالمستضعفين فى جميع انحاء العالم ان يوحدوا صفوفهم ، ويعلن أن غناءه موجه اليهم (٤٢) .

والديوان كله نشيد صارخ حار يتغنى بقارة أمريكا اللاتينية تاريخها وسياستها وبيئتها الطبيعية وحيوانها ونباتها ، وهو مزيج من الشعر الغنائى والتعبير الملحمى الجزل فى نبرة اشتراكية لا يتستر فيها على انتمائه الشيوعى الصريح :

« وحينئذ تحولت الى جندى

تحت رقم مجهول فى كتيبة ما

من كتائب المحاربين الخالصين

والى استخدام شفرة الأجهزة السرية .

تحولت الى شجرة مسلحة لا يمكن تحطيمها

شجرة هى احدى معالم طريق الانسان فى الأرض» (٤٣)

---

(٤٢) انظر المختارات ، رقم ٢٦ .

(٤٣) من قصيدة « الاقليات الرجعية » ، النشيد الخامس ، القصيدة الثانية .

ومن جديد نرى توازياً بين كثير من قصائدهذا الديوان ولوحات المصورين الاشتراكيين ، ولا سيما هذه الطائفة من الرسـامين المكسيكيينالعباقرة الذين اختصـوا بفن تقليدى قديم منذ أيام الحضارات الهندية الامريكية حتى اصبحواأئمته وأساتذته : وهو فن الرسوم الحائطية ، من أمثـال ديجـو دى ريبيرا Diego de Rivera وداڤيد الفارو سيكيروس David Alfaro Siqueiros وخـوسـيه كليمنـت اورثكـو José Clemente Orozco . ولا شك فى أن الزيارات المتعددة التى قام بها نيرودا للمكسـيك واطلاعه على تلكاللوحات الهائلة الرائعة التى تزين جدران كثير من المبانى العامـة فى المكسـيك قد تركت أثرها فى« النشيد العام » ولا سيما فى ابراز الدور السلبى الهدام الذى كان للغزو الاسبانى ازاء حضاراتأمريكا الهنديـة القديمـة ، وفى تمجيد أبطـال الاستقلال السياسى والتحرر الاجتماعىفى القارة. وهذه هى نفس الموضوعات التى كثيراً ما افرغ فيها أولئك المصورون عصارة عبقريتهم الخلاقة .

وينقسم ديـوان « النشـيد العام » الىخمسة عشر قسماً أو نشيداً هى : ١ ــ مصباح الأرض ٢ ــ قمم ماكتشو بكتشو ٣ ــ الفاتحون٤ ــ أبطـال التحـرير ٥ ــ الرمل المخـدوع ٦ ــ امريكا ، أنا لا ادعو باسمك باطلاً ٧ ــ نشيدشيلى الكبير ٨ ــ الأرض تسـمى « خـوان » ٩ ــ فليصح الحطاب ١٠ ــ الهارب ١١ ــ أزهاربونيتاكى ١٢ ــ أنهار الفناء ١٣ ــ جوقة السنة الجديدة ١٤ ــ المحيط العظيم ١٥ ــ أنا هذا ...

وهذه الأقسام تتناول موضوعات شتى ،وتتفاوت قيمها الفنية وطولها ولونها التعبيرى ، فهو مرة غنائى صارخ الذاتية ، وهو مرة أخرىملحمى يصل الى ذروة التوتر ، وطورا قصصى أو وصفى . والتعبير يختلف على حسـب هذهالاحوال : فهو أحيانا شعرى نابض بالحياة والقوة كما نرى فى القطعـة التى اخترناها من النشيد الثانى : « قمم ماكتشو بكتشـو Las Cumbres de Macchu Picchu » (٤٤) ، وهـو أحيـاناًاخرى سردى يصل الى بسـاطة النثر الصحفى الذى لا طلاوة عليه .

وينهى نيرودا ديوانه الكبير بترجمة لحياتهـ كما كان يفعل المصـورون الكبار خـلال القرن السابع عشر حينما كانوا يثبتون وجودهم برسمأنفسهم ولو فى ركن جانبى من لوحاتهم ــ ، وهذا هـو القسـم الخامس عشر الذى جعل عنوانه« أنا هذا » ومنه نورد هذه الأبيات الأخيرة :

« وينتهى هنا هذا الكتاب
الذى قذف به الغضب كما لو كان جمرة
أو كما لو كان غابة مشتعلة
وانا ارجو أن يظل هكذا شجرة حمراء
تشيع فى الدنيا احراقها الصافى »

ويزداد الطابع السياسى وضوحاً فى دواوينالشـاعر التالية ، مثل ديوان « العنـب والريح Las uvas y el viento » الذى يقص فيهرحلة طويلة له عبر آسيا واوروبا ، ويقدم لنا فيه عرضاً لأحداث العالم الدولية من وجهـة نظـرعقيدته الشيوعية . والواقع أن مثل هذا الشعر من المزالق الخطرة اذا ترك الشاعر تيار الخطابيةيجرفه ، فيصبح مجرد ناطق بلسـان الحـزب

(٤٤) انظر المختارات ، رقم ٢٧

مجادل عنه كما لو كان صحيفة من صحفه . وقد تعرض لهذا الخطر كل من اتخذوا من شعرهم منبراً للخطابة السياسية. غير أن نيرودا استطاع أن يضفى على شعره « الايديولوجى » عالمية خرجت به عن التردى فى هاوية التعبير الحزبى وابتذاله ، كما ان الحرارة والاخلاص قد حمياه من ذلك الخطر ، ولكنه لم يسلم دائما من تلك العثرات ، ولا من شعر المناسبات الذى يذهب بذهاب مناسبته . وبالفعل نجد أن صفحات كثيرة من دواوينه ــ بما فيها ديوان « النشيد العام » نفسه أبقى اعماله وانضجها ــ لم تعد أن تكون من نوع ذلك الأدب الهش الذى سرعان ما تطير به الريح .

على أن نيرودا ــ ربما عن وعى بما يجره استغراق الشاعر فى السياسة ــ عاد فى دواوينه الاخيرة الى التخفيف من تلك النزعة ، دون أن يعنى ذلك اعراضا كاملا عنها . ونرى مثلا لذلك فى دواوينه الثلاثة « أغان بدائية Odas elementales » (١٩٥٤ ــ ١٩٥٧) ، وفيها يعود الى التغنى بالطبيعة ممثلة فى مخلوقاتها البسيطة ، فنراه يخاطب الهواء والبيت المهجور وشجرة الخروب والنحلة وطحالب البحر والدراجة وصندوق الشاى والملعقة والفراشة ... ويكاد كل شىء يقع عليه نظره ــ مهما كانت تفاهته أو قلة نصيبه من الايحاء الشعرى فى الظاهر ــ يستوقف اهتمام الشاعر ، فيتوجه اليه بأبيات تظهر مدى حساسيته وقدرته على الاستجابة لدواعى الشعر فيه. ويكفى أن نشير الى مقطوعاته التى يخاطب بها الخرشوف أو الذرة أو الملح أو المقص . وهو فى احدى هذه المقطوعات : « اغنية الى الوردة » (٤٥) يتخذ جانب المدافع عن نفسه ، فيرد قول من زعموا أن السياسة والجدل الحزبى قد استغرقا شاعريته ، ويؤكد أن اهتمامه بالانسان ومشكلاته وأزماته لم ينسه أبداً حبه للطبيعة وارتباطه بها .

وهكذا ظل نيرودا يوزع نشاطه الشعرى فى السنوات الأخيرة بين هذين المحورين : الانسان والطبيعة . وبين يدينا آخر دواوينه « السيف المشتعل La espad a encendida » (١٩٧٠) ، وفيه يعود ليؤكد عقيدته الثابتة فى مصير الانسان ... ولكن انسانه هو الذى تخلى تماماً عن الايمان بالله ، واستبدل بذلك الايمان العقيدة فى قدسيته هو نفسه . وعنوان الديوان مستوحى من عبارة وردت فى سفر التكوين (٣/٢٤) : « فطرد الانسان ، وأقام شرقى جنة عدن الكروبيم ولهيب سيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحياة » . وقد نسج نيرودا حول هذه الفكرة اسطورة شعرية جديرة بمزيد من تأمل ودراسة لا يتسع لهما المجال هنا .

وقد أصبح نيرودا اكثر شعراء أمريكا اللاتينية حظاً من الشهرة خارج حدود العالم الناطق بالاسبانية . وقد تأكدت مكانته هذه فى العالم الخارجى وفى بلده على حد سواء : أما فى الخارج فقد كان ذلك بفضل منحه جائزة نوبل فى الآداب سنة ١٩٧١ ، وبذلك أصبح ثانى من ينال هذه الجائزة فى أمريكا اللاتينية بعد جابرييلا ميسترال ــ مواطنته الشيلية أيضاً (فى ١٩٤٥) ــ ، وأما فى بلده فلعل مما أسعده هو أن يرى انتصار الشيوعية فى شيلى فى نفس السنة التى نال فيها ذلك التكريم الدولى ، حينما وصل الحزب الشيوعى بزعامة **سلفادور ايّندى** Salvador Allende الى حكم البلاد بعد انتخابات ديمقراطية حرة ، وكان ذلك أول حدث من نوعه فى القارة الأمريكية . ولا بد أن حكومة شيلى تعرف أن جانباً غير قليل من انتصار الشيوعية فى هذه البلاد انما يرجع الى قلم بابلو نيرودا وكلمته الشعرية .

---

(٤٥) انظر المختارات ، رقم ٢٨ .

روبن داريــو (١٨٦٧ ـ ١٩١٦)

١ ـ صيفية

(من قصيدة « غنائيات » على مدار السنة)

ـ ١ ـ

تمرة البنغــــال
بجلدها الملمع المخطط
تحس نفسها خفيفة نشوى من المرح
كأنها فى يوم عيــد
واثبة تمرق من أعلى الربى
الى خميلة كثيفة من القصب
ثم الى الصخرة حيث قام غارها
ومن هناك أطلقت زأرة
وانتفضت كأنما قد ساورتها مسة من الجنون
ونصبت قوامها الممشوق فى تلذذ شبق

التمرة العذراء تهفو صبة الى الغرام
فذاك شهر القيظ : الأرض تلوح جمرة متقدة
والشمس فى السماء تبدو كتلة من اللهب
ولا يراها القنفر الوثاب من خلف الغصون القاتمة
حتى يولى هرباً فى حجله المذعور
وحية « البوا » ، تمط جسمها الطويل فى تثاقل لذيذ
تحت الشعاع المستعر
والطائر المجهود يستكن جالساً
فوق ذرا الخميلة الخضراء .

الارض أتون يصاعد اللهب
فى الغابة الهندية
تهب منها لفحات من شواظ
تحت السماء الساجية
ونمرة البنغال فى زهو وكبرياء
تستنشق الهواء ملء رئتيها الرحيتين

وتنتشى وهى تحس نفسها جميلة كأنها أميرة
فقلبها يخفق والدماء تغلى فى عروقها المهيجة .
ثم ترجع العينين فى تأمل لكفها القوية
ولصلابة البراثن العاجية
تسنها فى الصخرة الملساء
وهى ترى راضية كيف تشق الحجر العتيد
وتلطم الكشحين بالذيل المدبب الطويل
بلونه الأبيض زانته الخطوط السود
وشعره الملبد الكثيف
وتفتح الفكين واسعين هائلين
فى زهو وكبرياء
كأنها أميرة تنتظر الخضوع والولاء
وتتشمم الهواء ثم تمضى فى ذهاب ومجىء
ثم تزوم زومة كزفرة وحشية
وفجأة تسمع زأرة مكتومة
حشرجة تجفل منها النمرة
وتنقل العينين من هنا الى هناك
حتى ترى رأس نمر
يطل من احدى الروابى فى حذر
ويقترب ...
الوحش كان رائع الجمال
وهائل القوة مثل المارد الجبار
الشعر ناعم أثيث
والخصر ضامر مفتول
والعنق الغليظ مثل الصخرة الصماء
النمر الفاتك ــ « دون خوان » الغاب ــ يدنو فى خطى صامتة بطيئة
وهو يرى الانثى هناك
وحيدة ساورها القلق
ويكشف الوحش لها انيابه البيضاء
ثم يهز ذيله ويرفعه
فى خفة الى الهواء

كراية يشهرها فى الجو قائد شجاع
وعضلات جسمه المفتول
ترتج تحت جلده المشدود فى أناقة وكبرياء
النمر الجبار رب الغاب سياف الجبال
يدنو من الانثى وئيداً لاعقاً شواربه
ينقصف العشب الطرى تحت وطئه المختال
وصدره محشرج بزفرات الشهوة المسعورة
كأنها فحيح كير ينطوى وينتشر
نعم ... هو السلطان
الملك المطاع ... لا نزاع
عن صولجان الملك تغنيه براثن حداد
تغوص فى غلصمة الثور فتبرى عظمه عن لحمه

عرش الفضاء الرحب تعلوه العقاب الكاسرة
بحدقاتها التى صيغت من اللهب
وبشبا منسرها المعقوف قدّ من فولاذ
وفى المياه المستكينة الصفحة يحكم التمساح
والفيل سيد المروج وخمائل القصب
وبين أفرع الأشجار والأدغال لا
سيد الا الافعوان
اما الكهوف والصخور والشعاب
فربها الأوحد هذاك النمر

ها هو يدنو فى اعتداد وجلال
فى ثقة الذكر
وعند باب الغار تربض الانثى ... وتنتظر
ولا يصل ...
حتى يمد يده ملاطفاً مداعباً
يربت جسمها الذى
فيه الدماء أوشكت أن تنفجر

وتشهد الغابة فى رحابها
قصة حب مضطرم

قصة حب ليس فيها رقة النجوى ولا
طراوة الشكوى تبث فى الليالى الحالمة
أو هداة الأسحار ...
بل هى ثورة البركان يرمى بالشظايا والحمم
تحرق ناره ولكن يمنح الأرض خصوبة الحياة
أو لفحة الاعصار تنهل مياه الغيث فى أعقابها
فى رحم الطبيعة الولود ...

ـ ٢ ـ

امير « غاليس » يجوب السهل والجبال والأجم
فى نزهة للصيد بحثاً عن فرائس
من الوحوش الضارية
وحوله أتباعه وعشرات من خدم
ومن كلاب الصيد نخبة من صفوة الأجناس
ويومىء الأمير للموكب بالوقوف
وتصمت الكلاب والخيل لدى اشارته
ولا يرى الوحشين عند الغار
حتى يهيىء السلاح ثم يمضى قدُماً ...

النمران فى غيبوبة الغـرام
فى نشوة من خمرة لذاعة المذاق
لم يسمعا ضجيج ذاك الموكب المهول
بل مضيا مستسلمين لحلاوة العناق
كأنما سلسلة من يانع الزهور
قد أحكمت بينهما شد الوثاق

ها هو ذا الأمير يقترب
ثم يقـف ...
مسدداً سلاحه ومغمضاً عيناً
وينطلق النــار
فيتردد الصدى فى جنبات الغاب .
النمر المأخوذ يمضى ناجياً بنفسه

مخلفاً انثاه من ورائه
مبقورة البطن خضيباً بالدماء
هاهى ذى فى سكرات الموت فى النزع الأخير
تنظر للصائد نظرة بها مزيج من ألم ...
ومن غضـب .
والدم ينصب غزيراً ساخناً من جرحها المفتوح
ثم تئن أنة مكتومة
كأنها آه امرأة
وتسلم الروح ...

– ٣ –

الذَكَر الذى تولى هارباً
لم يُجده دون ردى انثاه بأسه وكبرياؤه
ها هوذا فى غاره مستسلم
لسِنَة من الكرى
وهو يرى فيما يرى النائم حلماً عَجَباً
يلح الحاحاً على خياله المحموم :
كأنه يغمد نابه وظفره
حتى يغوصا فى نهود امرأة بيضاء
وردية البطن غضيضة الاهاب
حتى اذا قضى من الطعام وطره
عاج على فاكهة شهية المذاق
من عشرات من جسوم صبية شقر سمان ...

أونامونو (١٨٦٤ – ١٩٣٦)

٢ – قشتالة

انت ترفعيننى يا أرض قشتالة
فى راحة كفك المغضنة
الى السماء التى تحرقك وتلقى عليك برداً وسلاماً
الى السماء ... سيدتك

ارض معروقة يابسة منبسطة

أم لقلوب وأذرع
الحاضر يتخذ فيك ألواناً قديمة
لأمجاد ماضية

وبمرج السماء المقوس
تلتقى حقولك الجرداء .
للشمس فيك مهد ومدفن
ومعبد مقدس

امتدادك العريض كله قمة
وفيك احس بأننى مرفوع الى السماء
والهواء الذى أتنفسه فى صحرائك المقفرة
هو هواء القمم الشامخة

يا أرض قشتالة ... أيتها المعبد الهائل
الى هوائك هذا سأرفع اغنياتى
فاذا كانت جديرة بك فلتنزل الى هذا العالم
من ذروة عليائك .

٣ ــ جمال

ميـاه نائمـة
وخضرة قاتمـة
حجارة من ذهب
وسماء من فضـــة

من الماء تظهر الخضرة القاتمة
ومن المروج الخضر تبدو الأبراج
كأنها سنابل هائلة من ذهب
تنقش صفحة السماء المفضضة

اربع طبقات متعددة الألوان :
النهر ، وفوقه خمائل شجر الحور
وبرج المدينة الشامخ
يرتكز على السماء

الكل قائم على المـاء
على أساس دائم الحركة والجربان
مياه العصور المتعاقبة
مرآة الجمال

المدينة تنطبع صورتها على السماء
بضوئها الثابت
وأشجار الحور كذلك ثابتة
والأبراج ساكنة مستندة الى سماء ساكنة
هذه هى الدنيا كلها
ومن ورائها ... العدم .

المدينة أمامى ... وأنا وحدى
والله بوجوده كله وقدسيته
يملأ ما بينى وبينها

لتسبيح الله ترتفع الأبراج
وبمجده ينطق شجر الحور
وباسمه تقوم السماء
ولتقديسه تستكين مياه النهر .

السكون يستنيم الى الجمال
فى قلب الله الذى يفتح لنا
كنـوز مجده
أنا لا أرغب فى شىء
ارادتى ساكنة
ارادتى تسند رأسها
الى حجر الله
فتنام وتحلم
تحلم فى طمأنينة
بتلك الرؤيا ذات الجمال الرفيع
الجمال ... الجمال ...
سكينة الأرواح المعذبة
المريضة بحب بلا أمل ! ...

ما الذى تريده تلك الأبراج ؟
ما الذى تريده الخضرة القاتمة ؟
ما الذى تريده المياه النائمة ؟
لا شيء ...
فارادتها قد ماتت .
هى هادئة مستكينة
الى حجر ذلك الجمال الخالد
هى كلمات لله منزهة
من كل رغبة بشرية .
هى صلوات الى الله
تتغنى به وتقدس له
فتقتل الآلام والأحزان .
ويحل الظلام ، واستيقظ
فيعاودنى هذا القلق المميت
الرؤيا الرائعة قد تبددت وذابت
واذا بى أعود انسانا كما كنت
والآن قل لى يا رب ...
واهمس فى أذنى :
اكل هذا الجمال
قادر على أن يقتل فى نفوسنا الموت ؟

٤ ـ مسيح ڤيلاثكث

انت ، ايها المسيح ، الرجل الوحيد
الذى ضحى بنفسه طوع ارادته
فانتصر على الموت
الموت الذى توج الحياة بفضلك
ومنذ تلك اللحظة أصبح موتك هو الذى يجدد فينا الحياة
باسمك غدا الموت امنا الحنون
وباسمك أصبح لنا فى الموت مأوى حلو
تحلو به مرارات الحياة
باسمك أنت ... الانسان الحى الذى لا يموت

الأبيض كأنه قمر الظلام .
الحياة حلم أيها المسيح والموت يقظة
بينما الأرض تحلم وحيدة منفردة
القمر الأبيض يسهر
والانسان المرفوع على الصليب يسهر
بينما الناس يحلمون
الانسان المصلوب بلا دم ، الرجل الأبيض
مثل قمر الليلة السوداء
الانسان الذى وهب دمه كله
حتى يعرف البشر انهم بشر

انت انقذت الموت . وها انت ذا تفتح ذراعيك
لليل ... لليلة السوداء الرائعة الجمال
فهى جميلة لأن شمس الحياة نظرت اليها
بعيونها النارية ... نعم . الليلة السمراء
صنعتها الشمس وأسبغت عليها الجمال .
وجميل هذا القمر الوحيد
القمر الأبيض فى الليل الذى انتشرت فيه النجوم
الليل الأسود مثل شعر مسيح الناصرة الغزير .
القمر الأبيض مثل الرجل المرفوع على الصليب
مرآة شمس الحياة ... الذى لن يموت .

الأشعة التى يبعثها ضوؤك الهادىء
هى التى تهدينا فى ظلام هذا العالم
وتلف أرواحنا فى أمل عريض
أمل انتظار يوم الخلود
آه يا ليلتى الحبيبة ... ام الأحلام الرقيقة
ام الأمـل
ليلة الروح المظلمة
مرضعة الأمل فى المسيح المنقذ .

انتونيو ماتشادو (١٨٧٥ ــ ١٩٣٩)

٥ ــ المسافر

لقد جبت طرقاً كثيرة
واقتحمت مسالك لا يحصيها العد
لقد ركبت امواج مائة بحر
وعلى مائة شاطىء أرسيت سفنى
وفى كل مكان لم أر الا قوافل من الحزن
هناك المغرورون والذين يتولاهم حزن دائم
المخمورون من الظلال السود .
وهناك المتعالمون الملقنون
الذين ينظرون ويصمتون ، وهم يحسبون
أنهم يعرفون ، لا لشىء الا لأنهم لا يسكرون
من خمر الحانات .
كلهم من طينة واحدة : قوم سوء
ينتنون الأرض التى يطأونها .
وفى كل مكان رأيت ناساً يرقصون ويلعبون
حين يستطيعون ، ويشتغلون
بفلاحة ارض لهم لا تزيد على اربعة أشبار .
قوم اذا ادى بهم المسير الى مكان
فانهم لا يسألون ابداً أين حطوا الرحال .
واذا ساروا فعلى صهوة بغل عجوز
لا يعرفون السرعة
حتى ولا فى أيام الأعياد ،
اذا وجدوا نبيذاً شربوا
فان لم يجدوا فماء قراح .
هؤلاء هم الناس الطيبون
الذين يعيشون ويعملون ويحلمون
ثم اذا حانت ساعتهم كغيرهم من الناس
استراحوا فى حفرة فى باطن الأرض .

٦ ــ أرض ألبر جونثالث

(خاتمة)

... الأخوان القاتلان ماضيان فى سكون
بين جذوع شجر البلوط
وشجر الصنوبر العجوز
فى ساعة الأصيل
فى هذه الامسية الباردة الشهباء
من شهر تشرين الحزين
والشمس تلقى من خلال ورق الأشجار
اشــعة حمراء
كأنها صيغت من الدماء
الأخوان ماضيان للبحيرة السوداء
بين ظلال الغابة الكثيفة

وبين أحجار الطريق
تنزو تهاويل غريبة المرأى مخيفة :
ما بين أفواه تبدت فاغرة
وبين أظفار طويلة حجناء
ومارد ينصب فى الظلام ظهره المحدب
وحيوان هائل الخلقة مسلتق ببطنه الفظيع
وألف فك قد بدت
شائهة الأسنان سود اللهوات
والأخوان ماضيان فى الطريق
بين جذوع الشجر الهائل تتلوها جذوع
بين صخور وصخور
بين فــروع وفــروع
ولا رفيق لهما فى الموكب الحزين
الا ظلام الليل والخوف وماء البركة السوداء .

الليلة الباردة الرطبة لفها الظلام
وفى سوادها الحالك عينا الذئب تبرقان

كجمرتين تتوقدان
الأخوان عزما على الرجوع
لكن صوت الغابة الهائل من
خلفهما يهتف : كلا ! ... لا رجوع !
والف عين من عيون الوحش من
حولهما ترقب فى تربص مريب .

القاتلان يصلان لضفاف البركة السوداء
مياهها شفافة جامدة خرساء
وحولها سور من الصخور
تموت دونه الأصداء
وفى مهاويه بنت أوكارها الصقور .
بحيرة موحشة لم يدن من مياهها قط بشر
بحيرة ليس لها قرار
وقف على الظباء والأوعال
ومنهل لظامئات عقبان الجبال .

الأخوان يصرخان : أبتاه ! .
وفى البحيرة التى ليس لها قرار يثبان
ويتردد الصدى من قاعها الرهيب :
أبتـاه ! ... أبتـاه ! ...

مانويل ماتشادو (١٨٧٤ ـ ١٩٤٧)

٧ ـ زهور الدفلى (١)

انا مثل الناس الذين سكنوا أرضى
انا من جنس عربى ... جنس كان صديقاً قديماً للشمس
انا من أولئك الذين كسبوا كل شىء وفقدوا كل شىء
وروحى هى روح الزنابق العربية الاسبانية .

ارادتى ماتت فى ليلة قمرية

(١) الدفلى شجرة تشبه شجرة الغار ، ولها زهـر جميل يصلح للزينة ولكنه سام مرير ، والكلمة الاسبانية الدالة عليها ماخوذة من العربية ولكنها مقلوبة الحروف : Adelfa

كان أجمل ما فيها ألا افكر ولا احب
ومثلى الأعلى هو أن أستلقى بدون أمل ولا رغبة
وبين وقت وآخر : قبلة ، واسم امرأة

روحى ــ اخت الاصيل ــ ليس لها ملامح
والوردة التى ترمز الى حبى الوحيد
زهرة تولد فى أرض مجهولة
زهرة ليس لها عطر ولا شكل ولا لون .

القبلات ؟ لن أعطيها ... والمجد ؟ لا شأن لى به
لتأتنى كلها كما يأتى الىّ النسيم
لتحملنى الأمواج ، فتذهب بى أو تجىء
ولكن لن يرغمنى أحد على أن اسلك هذا الطريق او ذاك

الطموح ؟ لست اطمح الى شىء . الحب ؟ لم أشعر به قط .
انا لم أحترق أبداً بنار الايمان ولا العرفان .
كان هناك مرة لى شغف بالفن ... ثم فقدته .
لا الرذيلة تغرينى ولا للفضيلة من نفسى مكان التقديس .

ولكن كرم أصولى هو الذى كان فوق مستوى الشبهات
فالنبل والعراقة يورثان ولا يكتسبان .
غير أن شعار البيت الذى أنتمى اليه
ليس الا سحابة حائرة تحجب شمسا سريعة الزوال .

لست اطالبكم بشىء ... لست احبكم ولا اكرهكم . فدعونى
وافعلوا بى ما انا فاعل بكم .
ولتتجشم الحياة مؤونة قتلى
ما دمت لا أتجشم مؤونة الحياة .

ارادتى ماتت فى ليلة قمرية
كان اجمل ما فيها ألا افكر ولا احب
بين وقت وآخر قبلة لم أرغب فيها .
قبلة كريمة لن اجازى عليها بمثلها .

٨ ـ الاغنية الأندلسية

من عالم اللذة المثيرة
والحب الذى يعمى
اسمعوا هذه الاغنية
التى تتردد فى جو الليلة السمراء

الليلة السلطانة
الليلة الأندلسية
التى ترتجف لها الأرض ... والجسد
بالعطر والشهوة .

تحت قمر التمام
تمطر أوتار القيثارة
الحاناً ساخنة كقطرات كبار
قطرات من دموع

الحان هى حنين صائت
هى آهـات
والحان هى جروح ووخزات
من الأوتار الراجفة

وفى الهـواء الرطب
بالعطر والشهوة
تحوم الاغنية الأندلسية
كحمامة طائـرة

تحدثنا عن عيون سود
وعن شـفاه حمـر
وعن انتقام ونسيان وفراق
وعن حب وغدر

اغنية تتفتح عنها الشفاه
بسيطة متعالية
كما ينبثق المـاء عن العين
كما يفيض الدم عن الجرح

وهكذا تسرى مع الليل
كالحمامة الطائرة
تقول لنا الحقيقة من بعيد
حزينة واضحة جميلة

من عالم اللذة المثيرة
والحب الذى يعمى
اسمعوا هذه الاغنية
التى تتردد فى جو الليلة السمراء

٩ ــ اغانــى

خمر وشعور وقيثارة وشعر
هى صانعة اغانى أرضى
اغانــى ...
من يقل « أغانى » فكأنه قال « الأندلس »

فى الظل الرطيب تحت كرمة عجوز
هناك فتى أسمر يعزف على القيثارة
أغانــى ...
شىء يربت بلطف وشىء يمزق بقسوة

الوتر الدقيق يغرد ، والوتر الغليظ يبكى
والزمن الصامت يمضى ساعة وراء ساعة
اغانــى ...
ميراث كتب علينا أن نتلقاه عن أجدادنا العرب

لا تهم الحياة ، فقد ضاعت
وعلى كل حــال : ما الذى تعنيــه هذه الكلمة : الحياة ؟
أغانــى ...
الذى يغنى أله ينساه .

الأم ، الألم ، القدر ، الأم ، الألم ، الموت
العيون السود السود ، والحظ الأسود
اغانــى ....
فيها تسكب روح الروح .

اغانى ... اغانى أرضى
من يقل « أغانى » فكأنه قال « الأندلس »
اغانــى ...
ولم تعد بعد فى قيثارتى انغام .

ثيسر ڤاييخو (١٨٩٢ ــ ١٩٣٨)

١٠ ــ الأبواق السود

هناك ضربات فى الحياة ، عنيفة شديدة ... أنا لا ادرى !
ضربات كأنها انطلاقات غضب الله
وكأن كل ما نعانيه من الم من جرائها
اذا به يترسب كسؤر مرير فى قاع الروح ... انا لا ادرى ! ..
هى ضربات قليلة ، ولكن وقعها هو هو ...
ضربات تشق اخاديد مظلمة
فى أغلظ الوجوه وأصلب الظهور ...
اهى أفراس جامحة امتطى صهواتها غزاة برابرة ؟
أم لعلها الأبواق السود ينفخ فيها الموت لينذرنا بقدومه ؟
انها العثرات المتردية لذلك المسيح الذى نحمله فى داخل الروح
لايمان احسسنا به يوما ثم غدر به القدر ...
تلك الضربات العنيفة هى انفجارات مباغتة
لوسادة من الذهب صهرتها شمس ملعونة
والانسان ... مسكين الانسان ! ... يعود ببصره
ــ كما نلتفت فجأة حينما يربت أحد على كتفنا ــ
يعود ببصره وقد تولاه الجنون ، فيرى كل حياته الماضية
قد ترسبت فى بركة من الخطيئة تجمعت فى نظرته ...
هناك ضربات فى الحياة عنيفة شديدة ... انا لا ادرى ؟

خوان رامون خيمينث (١٨٨١ ــ ١٩٥٨)

١١ ــ اغان حزينة

(القصيدة الرابعة)

منذ أيام حملت ريح المساء
مزيدا من الاوراق الجافة
أى الم ستحس به الاشجار
فى هذه الليلة بغير نجوم !

لقد تركت باب شرفتى مواربا
ـ القمر يسير ميتا
بغير نور ولا قبل ولا دموع
اصفر فى وسط الضباب ـ

واقبلت يداى تربتان على الشجر
وفى عينى نظرات عطف رقيقة
وكأنى بوريقات صغيرة تتفتح
هى نور الربيع الأخضر

أترى الأشجار تحلم هكذا
بأوراقها اليابسة المسكينة ؟
وانا اقول لها : لا تبكى
فستأتى اليك الاوراق الجديدة ...

١٢ ـ أغان حزينة

(القصيدة الخامسة)

انا لن اعود ... وفى الليلة
الدافئة الساكنة الصامتة
سينام الناس جميعا
فى ضوء قمرها الوحيد

لن يكون جسمى هناك
وخلال النافذة المفتوحة
ستدخل نسمة باردة
تسأل عن روحى

لست أدرى ما اذا كان أحد سينتظرنى
من غيبتى الطويلة المزدوجة
او اذا كان احد سيقبل ذكراى
بين الملاطفات والدموع

ولكن ستكون هناك نجوم وازهار
وزفرات وآمــال
وحب فى مماشى الحدائق
تحت ظلال فروع الشجر

١٣ ـ الشعر

فى البدء أتت نقية
لابسة ثوب البراءة
واحببتها كأنى طفل

ومن بعد ذلك شرعت
فى ارتداء ثياب لا أدرى ما هى
وشرعت أنا فى بغضها دون أن اعرف

وما زالت حتى أصبحت ملكة
لهـا كنوز من فاخر الثياب
واستبد بى حنق فى طعم الحنظل لا ادرى ما سببه

ولكنها اتت فجأة الىّ وبدات فى التجرد
وكنت ابتسم لهـا
حتى لم يعد عليها

الا ثوب براءتها القديمة
وحينئذ عدت الى الايمان بها
على انها خلعت ايضا ذلك الثوب

وبدت لى عارية تماما
آه يا غرام حياتى ...
يا ربة شعرى العارية ... انت لى الى الابد ! ...

١٤ ـ فراشة النـور

(من ديوان ((حجر وسماء)))

فراشـــة النـور
الجمال يهرب منى حينما اصل
الى وردتهـا .

وانا أجرى أعمى البصر وراءها
وأوشك على الامساك بها هنا وهناك
ولكن لا يبقى منها بين يدىّ
الا طريقة هروبها .

نيكولاس جييّن (١٩٠٢ ـــ ٠٠٠)

١٥ ـــ جزر الهند الغربية ، ليمتد

جزر الهند الغربية ...
جوز هند ، وتبغ ، وعرق (٢)
هذا شعب قاتم مبتسم
محافظ ومتحرر
من رعاة الماشية وزارعى قصب السكر
حيث يجرى المال احياناً كالأنهار
ولكن حيث يعيش الناس دائماً فى فقر مدقع

الشمس هنا تحرق كل شىء
من أدمغة الناس الى الورود
ومن تحت حللنا البيضاء المنشاة
ما زلنا نمشى بسراويل لا تكفى لستر عوراتنا
نحن شعب بسيط رقيق ، مولد من العبيد
ومن تلك الطغمة المتبربرة
ذات الأصول المتباينة المنوعة
التى أهداها كولمبس الى جزر الهند الغربية
فى تفضل وكرم ... باسم اسبانيا ..

هنا بيض وسود وصفر ، مولدون هجناء
الوان كلها رخيصة بغير شك
اذ أن أيدى البائعين والمشترين لم تزل تتعاورها
حتى تميع مدادها ، فلم يبق فيها لون ثابت
(واذا كان هناك من يخالفنى فليتقدم خطوة وليتكلم)

نعم ، لدينا كل هذا ، ولدينا أحزاب سياسية
وخطباء يبدأون أحاديثهم بـ : « فى هذه اللحظات الحرجة ... »
هنـا بنـوك وممولون
ومشرعون ومضاربو بورصة
ومحامون وصحفيون
وأطبـاء وبوابـون

(٢) يقصد بالعرق تلك الخمر القوية الملهبة التى يقطرها الكوبيون من قصب السكر ، وهى اقرب ما تكون الى ما يسمى بالعرق فى بلاد الشام .

ما الذى ينقصنا ؟
وحتى لو أعوزنا شيء فنحن مستعدون لاستيرأده
جزر الهند الغربية : جوز هند وتبغ وعرق
هذا شعب قاتم مبتسم .

آه أيتها الأرض الجزرية !
آه أيتها الأرض الضيقة !
أليس صحيحا أنها تبدو كما لو لم تكن خلقت
الا لكى ينتصب عليها نخيل الجوز ؟
أرض تقع فى طريق المتجهين الى حوض الاورينوكو
أو فى طريق أى مركب من مراكب السياح
تلك المراكب المشحونة ناسا ليس فيهم فنان
ولا من به لوثة من جنون ...

ارض فيها موانى لخدمة أولئك القادمين من تاهيتى
او من افغانستان أو سيول
الذين يأتون لكى يأكلوا سماءنا الزرقاء .
ويشربوا عليها من روم « الباكاردى » (٣).
موانى تتكلم بانجليزية
تبدأ بقول « ييس » وتنتهى بقول « ييس »
انجليزية القواد ذى القوائم الاربع
جزر الهند الغربية . جوز هند وتبغ وعرق
هذا شعب قاتم مبتسم

انى لأضحك منك يا درة جزر الانتيل
يا قردا مشيه وثب من شجرة الى شجرة
يا مهرجا يتصبب عرقا حتى لا يهوى عن الحبل
ومع ذلك فهو دائما يهوى الى أسفل سافلين
انى لاضحك منك أيها الابيض ذو العروق الخضر
فعروقك بادية مهما اجتهدت فى اخفائها
انى لاضحك منك وانت تتحدث عن المحتد النبيل
والذكاء الخارق والخزائن المترعة

انى لأضحك منك أيها الاسود يا مقلد القرود
وانت تشخص ببصرك الى سيارات الاغنياء

---

(٣) من أنواع الروم التى تشتهر بانتاجها كوبا .

وتحس بالخجل وأنت تتأمل جلدك القاتم
مع ما في قبضتك من شدة وصلابة
انا أضحك من الجميع : من الشرطي والمخمور
من رئيس الجمهورية ومن رجل المطافىء
انا أضحك من الجميع : من العالم بأسره
وهو ينظر في انفعال الى أربعة من التعساء (٤)
بقلانسهم الطويلة وهم منتفشون
وراء دروعهم ذات الالوان الصارخة
كأنهم أربعة من متوحشي الغابة
تحت أقدام شجرة جــوز ...

١٦ ـ سنسمايا

ما يومبى　　بومبى　　ما يومبى
ما يومبى　　بومبى　　ما يومبى
ما يومبى　　بومبى　　ما يومبى

الافعى لها عيون من زجاج
الافعى تأتي وتلتف حول جذع شجرة
بعيون من زجاج تلتف حول شجرة

بعيون من زجاج
الافعى تنساب بلا أقدام
الافعى تكمن بين الحشائش

منسابة تكمن بين الحشائش
منســابة بلا أقدام

ما يومبى　　بومبى　　ما يومبى
ما يومبى　　بومبى　　ما يومبى
ما يومبى　　بومبى　　ما يومبى

١٧ ـ عرق وسـوط

ســـوط
عــرق وســـوط
الشمس استيقظت مبكرة

(٤) يعني أولئك الحراس الذين يقفون بباب رئيس الجمهورية .

ورأت الزنجى حافى القدمين
وجسده العارى تغطيه القروح
على صفحة الحقل

ســـــوط
عــرق وســـــوط
الريح مرتئة عارية تصرخ :
ــ فى كل من يديك زهرة سوداء ! . . .
الدم قال له : هيــا !
وهو قال للدم : هيا !
ومضى فى دمائه حافى القدمين
وحقل القصب وهو يرتجف
أوسع له الطريق

وبعد . . . السماء صامتة
وتحت السماء الصامتة مضى العبد
مخضبا بدماء السيد

ســـــوط
عــرق وســـــوط
مخضبا بدماء السيد

ســـــوط
عــرق وســـــوط
مخضبا بدماء السيد
مخضبا بدماء السيد

فيديريكو غرسية لوركا (١٨٩٨ ــ ١٩٣٦)

١٨ ــ قصيدة الانهار الثلاثة

(من قصيدة ((الغناء الاندلسى)))

نهر الوادى الكبير
يجرى بين أشجار البرتقال والزيتون
ونهرا غرناطة
ينزلان من قمم الجليد الى حقول القمح

آه من الحب
الذى ذهب ولم يعد !

نهر الوادى الكبير
ذو لحية حمراء داكنة
ونهرا غرناطة
واحد من دموع والآخر من دم

آه من الحب
الذى طارت به الريح

للقوارب ذات الشراع
طريق فى نهر اشبيلية
وفى مياه غرناطة
لا مجاذيف الا الزفرات

آه من الحب
الذى ذهب ولم يعد !

الوادى الكبير ، برج شامخ منيف
ورياح تتخلل أشجار البرتقال
ونهرا حدرّه وشنّيل : بريجات صغيرة
تموت على ضفاف البرك

آه من الحب
الذى طارت به الريح !

من الذى يتصور أن الماء
يحمل لهيبا طائرا من الصرخات ؟

آه من الحب
الذى ذهب ولم يعد !

يحمل أزهارا ويحمل زيتونا
يا أندلس الى بحارك

آه من الحب
الذى طارت به الريح !

١٩ — الاوتار الستة

القيثـــــارة
تحمل الاحلام على البكاء
وزفرات الارواح

الضـــالة
تتسرب من فمها
المستدير
كأنما هو عنكبوت
ينسج نجمة ضخمة
لتصيد الزفرات
الطافية على جبه
الخشبى الأســود

٢٠ ــ الســوليار

أرض يابســة
أرض ساكنة
ذات ليــال
هائلـــة

(ريح فى خميلة الزيتون
ريح فى شعاب الجبال)

أرض عجوز
أرض القنديل
والألــم
أرض الصهاريج العميقة
أرض الموت
بلا عيــون
والســهام

(ريح فى الطرقات
نسيم فى خمائل شجر الحور)

٢١ ــ الســوليار

لابسة الثياب السود
تظن أن العالم شىء بالغ الصغر
وأن القلب هائل العظمة

لابسة الثياب السود

تظن أن الزفرة الرقيقة
والصرخة العميقة
يذهب بهما تيار الريح

لابسة الثياب السود

لقد تركت الشرفة مفتوحة
فتسلل منها الفجر
وصبت فيها السماء كلها

آه ... آه ... آه
لابسة الثياب السود

٢٢ ـ أغنية الألم الأسود

(من « الديوان الفجرى »)

مناقير الديكة
تحفر الأرض بحثا عن الفجر
و « سوليداد مونتويا » تسير هابطة
على سفح الجبل المظلم
فتاة لحمها بلون النحاس الاصفر
تفوح منها رائحة الخيل والظلال
ونهداها كسندانين علاهما الدخان
يزفران بأغانى مدورة
ـ سوليداد ، عمن تسألين
وانت وحيدة فى مثل هذه الساعة ؟
ـ لأسأل عمن أريد
فما يهمك انت من ذلك ؟
انا أبحث عما يعنينى البحث عنه :
عن سعادتى وعن نفسى .
ـ سوليداد يا مبعث أحزانى
ما أنت الا جواد جموح
ما زال يجرى حتى انتهى الى البحر
فابتلعته أمواجه
ـ لا تذكرنى بالبحر
فان الألم الأسود ينبع
من أرض الزيتون
وتحت حفيف أوراق شجره .
ـ سوليداد ، اى ألم اصابك ؟
اى ألم ذهب بنفسك حسرات ؟
أنت تبكين بدموع كعصير الليمون
وطعم الانتظار المر على شفتيك ! ...

ـ نعم ... اى ألم فظيع يمزق نفسى
انا أجرى من بيتى كأننى مجنونة
وضفائرى تنسحب على الأرض
من المطبخ الى الفراش !
اى الم ؟! ... حتى أصبح جسمى وثيابى
فى سواد السبج ! ...
ويلى على ثيابى الحريرية ! ...
ويلى على فخذىَّ الناصعى البياض ! ...
ـ سوليداد ، اغسلى جسدك
بالماء الذى ينهل منه اليمام
واتركى قلبك فى سلام
يا سوليداد مونتويا ...
ماء النهر فى سفح الجبل
مترنم الخرير ، تنعكس عليه صورة السماء
وضياء الفجر الجديد تجلله
بأزهار القرع الصفراء
آه يا الم الفجر
الم نظيف دائم الوحدة
الم خفى المجرى
بعيد الفجر ! ..

٢٣ ـ عودة الى المدينة

تحت عمليات الضرب
هناك نقطة من دم بطة
وتحت عمليات القسمة
هناك نقطة من دم بحار
وتحت عمليات الجمع نهر من دم طرى
نهر يأتى مغنيا
أمام غرف النوم فى بيوت الاحياء البائسة
وهو فضة او اسمنت أو نسيم
يهب فى فجر نيويورك الكاذب
هناك جبال ... أنا أعرف ذلك
وهناك مناظير مكبرة يستخدمها العلم

أعرف تلك أيضا . ولكنى لم آت لكى أنظر الى السماء
وانما أتيت لانظر الى أنهار الدماء العكرة
الدماء التى تحملها الالات الى الشلالات
كما تحمل الروح الى لسان حية « الكوبرا » .
كل يوم يذبحون فى نيويورك
أربعة ملايين بطة
وخمسة ملايين خنزير
وألفى حمامة لكى يتلذذ بها المتحضرون
مليونا من البقر
مليونا من الكباش
ومليونين من الديكة
التى تترك السماء ممزقة اربا .
أجدى علينا أن نتنهد ونحن نشحذ المدى
أو نقتل الكلاب
فى نزه الصيد المفضية الى الهذيان ـ
من أن نتحمل فى وضح الفجر
تلك القوافل التى لانهاية لها من اللبن
والقوافل التي لانهاية لها من الدماء
وقوافل الورود المكتوفة أيديها
السجينة لدى تجار العطور .
ملايين البط والحمام
والخنازير والكباش
تودع قطرات من دمائها
تحت عمليات الضرب
والصرخات الرهيبة تطلقها الابقار المضغوطة فى مصانع التعليب
تملأ بالألم جنبات الوادى
حيث يسكر « الهدسون » بالزيت .
أنا اتهم كل هؤلاء القوم
الذين يتجاهل نصفهم النصف الآخر
ذلك النصف الذى لم يعد سبيل لانقاذه
والذى يرفع جبالا من الاسمنت
حيث تخفق
قلوب تلك الحيوانات الصغيرة المنسية
وحيث سنسقط نحن جميعا
فى المهرجان الاخير الذى تنصبه ثاقبات الحفر .

أنا أبصق فى وجوهكم .
النصف الثانى من الناس يستمعون الىّ .
وهم يلتهمون طعامهم أو يبولون أو يطيرون فى براءة
كأنهم أولئك الاطفال الواقفون على أبواب البيوت
وهم يحملون أعوادا دقاقا
يولجونها فىجحور الحشرات
ذات القرون الصدئة .
ليس هذا هو الجحيم ... بل الشارع
ليس هذا هو الموت ... بل متجر الفواكه .
هناك عالم من الانهار المتكسرة
والمسافات التى لايمكن احصاؤها
فى رجل ذلك القط
التى حطمتها عجلات السيارة
وانا أسمع غناء الدودة
فى قلوب كثير من البنات الصغار .
صدأ ، وتعفن ، وارض مرتجفة .
أنت نفسك من هذه الارض يا من تسبح
فى ارقام ذلك المكتب ...
ماذا علىّ أن أفعل ؟ اعداد المناظر ؟
تنظيم مغامرات الحب التى ستصبح بعد ذلكصورا فوتوغرافية ؟
والتي ستصبح قطعا من الخشب
ومجاجات من الدماء ؟
كان القديس « اجناثيودى لويولا »
قد ذبح مرة ارنبا صغيرا
ومازالت شفتاه حتى اليوم
تضج بالانين فى أبراج الكنائس ! ...
لا ، لا ، لا . أنا أتهم
أتهم المؤامرة
التي تحاك فى هذه المكاتب المهجورة
والتي لا تسمع انات المحتضرين
والتى تمحو برامج الغابة
واهب نفسى لكى تأكلنى الابقار المضغوطة
فى مصانع التعليب
حينما تملأ صرخاتها الوادى
حيث يسكر نهر « الهدسون » بالزيت ...

بابلو نيرودا (ولد سنة ١٩٠٤)

٢٤ ـ الوداع

١ ـ من أعماقك هناك طفل حزين
جاثم على ركبتيه وهو ينظر الينا
الحياة التى سوف تشتعل فى عروقه
سوف تحملنا على ان ترتبط حياتانا
وبهاتين اليدين بِنْتَىْ يديك أنت
سيكون عليهم ان يقتلوا يديَّ أنا
وبفضل عينيه اللتين ستتفتحان على الارض
سوف أرى الدموع فى يوم من الايام تملأ عينيك

٢ ـ أنا لا أريده ياحبيبتي
حتى لايربطنا شيء
حتى لايوجد بيننا شـــيء
ولا أريد الكلمة التي تعطر بها فمك
ولا ما صمتت عنه الكلمات
ولا فرحة الحب التى لم ننعم بها
ولا زفراتك الى جوار النافذة .

٣ ـ انا أحب حب البحارة
الذين يقبلون ثم يذهبون
يتركون وعدا
ولا يعودون آبدآ
فى كل ميناء امراة تنتظر
والبحارة يقبلون ثم يذهبون
وفى ليلة من الليالي يضاجعون الموت
على سرير البحر .

٤ ـ احب الحب الذى يتوزع
بين قبلات وفراش وخبز
الحب الذى يمكن أن يكون دائما ابديا
ويمكن ان يكون كالبرق الخاطف
الحب المقدس الذى يقترب
الحب المقدس الذى يذهب .

٥ ـ والآن لن تسعد عيناى بالنظر الى عينيك
ولن يحلو الى حينما ابثك اياه
ولكني سوف احمل نظرتك أينما ذهبت
وانت ستحملين الى اينما تسيرين

لقد كنت لك وكنت لي . وماذا بعد ؟ لقد انعطفنامعـا
في منعرج من الطريق مر الحب عليه
لقد كنت لك وكنت لي . ولكنك ستكونين مننصيب من يحبك
ومن سيحصد في حقلك ما كنت قد غرسته أنا
من أعماق قلبك هناك طفل يقول لي : الواداع ! .
وأنا بدوري أقول له : الوداع ! . . .

٢٥ ـ الاقليات الرجعية ـ قطعة

(من ديوان ((النشيد الكبير)))

ما الذي فعلتموه بالشعر أيها « الجيديون » (٥) ؟
أيها المتعالمون و « الرلكيون » (٦) ؟
يا دعاة الغمـوض والاسـرار ، أيها السـحرةالوجوديون
الزائفون ، يا أقاحا سيرياليا مشتعلا
فوق قبر ، أيها المتأوربون (٧)
ياجثثا تتعبد بكل بدعة جديدة
لستم الا ديدانا شاحبة تفتذي
على الجبن الرأسمالي ! ترى ما الذي قدمتموه
لملكة الآلام ؟
ما الذي قدمتموه لهذا الكائن البشرى المظلم ؟
وللكرامة المركولة بالارجل ؟
وللرأس المغروس
في الوحل الحمىء ؟ ولجوهر
تلك الحيوات الموطوءة بالاقدام ؟

٢٦ ـ الى الجميع (قطعة)

(من ((النشيد الكبير)))

الى الجميع ، الى الجميع
الى كل هؤلاء الذين لا أعرفهم . . . الى كل أولئك
الذين لم يسمعوا باسمي قط، الى الذين يعيشون
على ضفاف أنهارنا الطويلة
وعلى سفوح البراكين ، وفي ظل النحاس الملتهب
الى الصيادين والفلاحين

(٥) نسبة الى « اندريـه جيـد » الاديب الفرنسيالمعروف (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) .

(٦) نسبة الى راينر ماريا ريلكه الشاعر النمسوى(١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) .

(٧) صيغة تحقير لمصطنعي الثقافة الاوربية .

الى الهنود الزرق المقيمين
على شواطىء البحيرات المتألقة كالزجاج
الى الاسكافىّ الذى يتساءل الآن
وهو يخيط الجلد بأيد قديمة
اليك أنت الذى كنت تنتظرنى دون أن تعرف
اليكم جميعا انتمى ، وبكم أعترف ، ولكم اغنى ..

٢٧ ــ قمم ماكتشو بكتشو (قطعة)

(من « النشيد الكبير »)

أخى ، تعال اصعد معى لهذه القمم
حتى ترى ميلادك الجديد
واعطنى يديك من قرارة الالم
الالم المقسوم بين آلاف العبيد
هناك لن تعود مرة أخرى لاعماق الكهوف
ولا لهذا الزمن الذى دفنت فيه بالحياة
ولن يعود الصوت منك يابسا كالحطب المشقوق
لا ... لن تعود للذين سملوا عينيك ...
انظر الىّ أيها الفلاح والنساج والراعى الصموت
ويا مروض الثياتل البرية
يا أيها البناء يامن يعتلى دعائما (٨) تفغر فاها تحتهاالمنية
يا أيها السقاء يامن تشرب الدموع فى جبالنــاالاندية (٩)
يا أيها الصائغ ذو الاصابع المطروقة
يا أيها المزارع الراجف مـن مخافـة وانت تلقىبالبذور
يا أيها الخزاف يامن دمه مختلط بطينه
هيا جميعا فاسكبوا آلامكم
فى كوب هذا المولد الجديد
هيا أرونى تلكم الدماء خضبت أجسادكم
وما عليها من أخاديد لآثار السياط
نعم ، وقولوا لى هنا ضربت
ــ لأن تلك حلية قد صغتها لم تنل الرضا مـن سيدى
ــ لأن أرضا كان مولاى يرجى الريع من خيراتها
لم يستطع جهدى ان يخرج منها مايريد من غلال
ــ والمنجم الذى عملت فيه لم يدر ماقد حسبوهمن ذهب
هيا أرونى الحجر الذى ربطتم اليه

---

(٨) يقصد الخشب الذى يعتليه البناءون (وهو مايسمى فى الدارجة « السقالة » وهى كلمة من اصل اوربى ، بينما الكلمة الاسبانية التى تدل عليه andamio هى تحريفاللفظ العربى « الدعائم ») .

(٩) يقصد جبال الانديز Andes .

حتى يطيحوا بكم من حالق
والخشب الذى صلبتم عليه !
واستقدحوا النار بأزناد عليها صدأ السنين
وأشعلوا تلك القناديل العتيقة
وأبرزوا تلك السياط قد غدت حافرة جلودكم عبر القرون
وصفحات هذه الفؤوس غطتها دماؤكم
ها اناذا آت لكى أنطق عن ألسنة لكم ممزقة
هيا اجمعوا صفوفكم فى ساحة الارض العريضة
ضموا هنا شفاهكم تلك الشفاه الصامتات الداميات
وحدثونى الآن عن عذابكم طوال هذى الليلة الطويلة
فلست الا واحدا منكم ... أنا سجين مالقيتم من نكال
قصوا على كل شيء : قيدا بقيد
وحلقة حلقة ... وخطوة خطوة
ولتشحذوا من المدى ماقد خففظتم فى خفاء
ثم اغرسوها فى حشاى ... أو أودعوها فى يدى
حتى تعود موكبا من البروق الراجفات
او جدولا من النمور الجائعات أطلقت من سجنها
واخلدوا معى الى البكاء ...
ثم امنحونى الصمت والماء وشيئا من أمل
ولتهبونى منكم الكفاح والحديد
وثورة البركان
والصقوا أجسادكم بى
حتى نعود كتلة من معدن قد ضم بينها بجاذب من مغنطيس
ثم هلموا لعروقى وفمى
وبشروا بكلماتى ودمى ! ...

٢٨ ــ أغنية الى الوردة

(من الجزء الاول من ديوان ((أغان بدائية)))

الى الوردة
الى هذه الوردة
الى الوردة الناضجة
الرشيقة المتفتحة
الى مافى قطيفتها من عمق
الى نهدها الاحمر المتفجر ...
ما أكثر ماظنوا
أننى قد تخليت عنك
ــ نعم ...
لقد ظنوا ذلك ــ
واننى لا أتغنى بك
وأنك لست منى
أيتها الوردة
ولا أنا منك
وأننى أمضى
فى مسالك الدنيا
بغير أن أنظر اليك
وأننى لم اعد اهتم
الا بالانسان
وأزمته .
... لا ، ليس ذلك حقا
ياوردتى ...

الشعر الياباني الحديث

بقلم: دونالد كين*

ترجمة الدكتورة: صفاء الشاطر

عادة ما يرجع تاريخ الشعر اليابانى الحديث ، كأى شىء حديث فى اليابان ، الى عام ١٨٦٨ حين أصبح الامبراطور **ميجاى** Meiji سلطة مطلقة فى حكم البلاد . الا أن هذا الحدث السياسى لم يكن له تأثير مباشر على الشعر أو على الأدب عامة ، اذ مضت أعوام طويلة قبل أن يظهر أى كتاب ذو أهمية أو قصيدة تتغنى بأمجاد هذا الحكم الجديد . ولكن يمكن القول بأن دور الامبراطور الجديد كان واضحاً على خلاف من سبقه من الحكام الذين لم يهتم الشعراء كثيراً سواء بوجودهم أو بنشاطهم أو رحيلهم . ورغم أن دوره المباشر فى حركة التجديد كان ضئيلا ، الا أنه التزم عام ١٨٦٨ بأن يبعث روح عصر جديد ، وأن يقضى على الجهل التقليدى ، وأن يشجع طلب العلم فى أنحاء العالم . ولم يلبث الشعراء أن سموا أنفسهم بفخر واعتزاز ((**رجال ميجاى**)) بمعنى أنهم ينتمون الى الجيل الجديد المستنير .

ان عام ١٨٦٨ له أهميته أيضاً فى تاريخ

---

* الدكتور دونالد كين Donald Keene هو استاذ الدراسات اليابانية بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة . وقد أمضى عدداً من السنين فى اليابان دارساً أدبها ومسرحها ، وله دراسات متعددة فى هذا السبيل .

الشعر اليابانى لسبب آخر . ففى هذا العام توفى شاعران كانت أعمالهما ـ رغم أنها كانت قصائد تانكا الكلاسيكية ـ توحى بامكانية الوصول فى النهاية الى مخرج من ذلك الجمود الذى كان يتصف به الشعر اليابانى . الأول هو **اوكوماكوتومتشى** Okuma Kotomichi الذى أظهر فى كتابه عن « النقد الشعرى Hitoragochi » عام ١٨٥٧ نغمة جديدة حين قال :

« ان شعراء الماضى هم اساتذتى ، ولكنهم ليسوا انا . انى وليد عصرى لا وليد الماضي . فاذا سرت وراء شعراء الماضى دون تمييز فان علىّ أن انسى كيانى المتواضع . حينئذ قد تبدو قصائدى مؤثرة ، ولكن قوتها ستكون سطحية تماماً مثل التجار فى ملابس الامراء . ان فنى سيكون مجرد خدعة مثل تمثيل كابوكى Kabuki » .

رغم اصرار كوتومتشى على أن الشعر لا بد وأن يكون انعكاساً لعصره الا أن أعماله نادراً ما كانت ثورية ، فقد كان من الصعب تمييزها من ناحية الاسلوب والتركيب عن قصائد **كوكينشو** Kokinshu الذى سبقه بتسعمائة عام . ان من المستحيل أن نتصور شاعراً انجليزياً عام ١٨٥٠ يمكنه أن يكتب قصائد يظن أنها سابقة لعصر **تشوسر** Chaucer دون أن يكون هذا الشاعر قد فعل هذا بقصد التزوير ، أما فى اليابان فكان الأمر جد مختلف . كانت لغة التانكا فى القرن التاسع عشر ، باستثناء القليل منها ، هى اللغة القديمة المستعملة منذ الف عام مضى . واعتبرت الكلمات التى ليست من اشتقاق يابانى صميم منبوذة تماماً . ويمكن تخيل ذلك اذا تصورت أن الشعراء الانجليز فى القرنين الثامن والتاسع عشر كان عليهم أن يستعملوا الكلمات التى ترجع أصولها الى الانجلو ساكسون فقط ، كما لو أن كوليردج Coleridge مثلاً كتب اسم قصيدته « (The Hoary Seafarer) » بدلاً من « (The Ancient Mariner) » (أى استعمل كلمات انجلوساكسونية) .

أما موضوعات الشعر فقد كانت أيضاً محددة بدقة متناهية . مثلاً هناك خمسة وعشرون نوعاً من الأزهار كان يسمح بأن يرد ذكرها فى قصيدة تانكا ، زهر الكريز ، زهر البرقوق ، زهر الوستريا Wisteria والأزاليا Azalea وغيرها ، وكان ثمة أنواع اخرى قد يأتى ذكرها فى الشعر ، الا أن الشاعر فى هذه الحالة كان يعد مقرباً أو ثورياً . وكانت دواوين الشعر الرئيسية تحفظ عن ظهر قلب . وكان أغلب النقد ـ الذى يرجع فى معظمه الى القرن الثالث عشر ـ احكاماً عامة يتبعها الشاعر فى نظمه ، أكثر منها تفسيراً أو تحليلاً أو شرحاً . كان الشاعر يشجع على الابتكار فى التفكير بينما هو مقيد بلغة القرن العاشر ، فكان ذلك يعنى فى الواقع أن ابتكاره سيكون محصوراً فى نطاق ضيق . كان هدف الشعراء لقرون طويلة هو اتقان الاسلوب الكلاسيكى واستلهام شعر الماضى . وقد يستطيع الدارس الخبير أن يتبين تيارات مختلفة حتى فى وسط هذا الركود الظاهرى : بعض العصور قد تتميز بكثرة استخدام الأسماء فى الشعر ، أو قد تشيع الاستعارات والكنايات فى شعر الغزل دون غيره من انواع الشعر ، ولكن لم يكن هناك شاعر واحد يحترم نفسه يمكنه أن يقول فى عام ١٨٥٠ « لقد تمتعت بالتدخين فى هدوء » رغم أن الناس تدخن منذ مائتى عام . هذا هو السبب فى أن اعلان كوتوميتشى الذى سبق ذكره كان غاية فى الأهمية فى حينه . ولكى يوفق الشعراء بين ايمانهم بضرورة استخدام اسلوب عصرى فى التعبير والتفكير وبين المحافظة على لغة وروح شعر كوكينشو Kokinshu القديم لجأوا الى الكتابة عن موضوعات لم تتغير كثيراً منذ تسعمائة عام . فمثلاً هذه القصيدة التالية

كان يمكن كتابتها عبر القرون السابقة كمايمكن ان تكون أيضاً وليدة هذا العصر :

الشذى فقط
كنت أظنه منتشراً فى الهواء
ولكن منذ الصباح
شجرة البرقوق
قد أرسلت الىَّ براعمها

وفى الواقع ، كان هذا الركود النسبى فى الحياة اليابانية الذى يتمثل فى استمتاع الشخص بالطبيعة فى حديقته الخاصة ذا مساهمة فعالة فى الحفاظ على تقاليد الشعر القديمة .

اما الشاعر الآخر الذى توفى عام ١٨٦٨ فهو **تاتشيبانا أكيمى** Tachibana Akimi ،وهو شخصية ملفتة للنظر . فقد كان له نشاط فى نطاق الحركات الوطنية التى أدت الى اعادة السلطة للعائلة المالكة . وكان شعره أكثر تعبيراً عن نشاطه من شعر كوتوميتشى Kotomichi . وعلى سبيل المثال كتب **تاتشيبانا** Tachibana سلسلة من خمسين قصيدة تانكا Tanka تدور كلها حول موضوع « مباهج الوحدة » :

« انه لمن السرور ، ونادراً ما يحدث ، أن نتغدى سمكاً ، ويصبح أولادى فرحين ، يم ! يم ، ويبتلعوه فى لهفة » .

أو :

« انه لمن السرور ان اصادف فى كتاب ما ، شخصية تشبهني تماما » .

أو :

« انه لمن السرور ، أن أجد فى هذه الأيام التي يبدو فيها الاعجاب بكل ما هو أجنبي شخصا لم ينس قط امبراطورتنا » .

وقصائد التانكا هذه تفتقد مزايا الشكل التقليدى لتانكا ، بل تنقصها الاناقة ، والنغمة والتعمق والموسيقى وما الى ذلك. الا أنها تشير بطريقة أو باخرى الى امكانية التعبير شعراً عن مباهج (أو مآسى) الحياة العادية وعن مباهج التفكير ، وانغماس الشاعر فى النشاط السياسي ، وهذه أشياء طالما اهملت . وعلى أية حال فان قصائد التانكا التى كتبها تاتشيبانا Tachibana نادراً ما تعرضت لتلك القضايا الكبيرة . لذا أصبح من مهمة الشاعر اليابانى الحديث خاصة أن يكتشفها .

قبل عام ١٨٦٨ كان أمام الشعراء اليابانيين الذين صدفوا عن كتابة تانكا طريقان: **الأول** هو كتابة **هايكو** Haiku وهو نوع من الشعر كان أصلاً أكثر مرونة من التانكا التقليدية وخاصة من حيث استخدام مفردات اللغة الا انه مع الزمن اتخذ تعبيرات مطروقة ولغة عتيقة . فى عام ١٨٦٨ كان معين الشعراء قد نضب من حيث كتابة شعر هايكو . كان الشعر الصينى أكثر ازدهاراً من الشعر اليابانى ، بل كان هناك تقليد يعود لألف عام وهو أن يكتب شعراء يابانيون شعرهم باللغة الصينية ، وقد وصل هذا الشعر الى قمته فى أوائل القرن التاسع عشر ، فالشعراء الذين كانوا يشعرون بأن أفكارهم اكبر من أن تحتويها قصيدة تانكا التى تتكون من واحد وثلاثين مقطعاً ،أو قصيدة هايكو الأصغر التى تتكون من سبعة عشر مقطعاً ، هؤلاء الشعراء اعجبوا بما فى القصيدة الصينية من انسياب قد يمتد الى ثلاثين سطراً أو أكثر . وهذا معناه ، بطبيعة الحال ، ان يكتب الشاعر اليابانى بلغة تختلف عن اليابانية مثل اختلاف اللغة اللاتينية عن الانجليزية . وكما أن بعض الشعراء الانجليز فى الماضى كانوا يفضلون الكتابة باللاتينية فى بعض الأحيان ، ليس فقط فى مجال الذكرى ، ولكن فى الامور الشخصية ايضاً ، كذلك وجد اليابانيون أن التعبير باللغة الصينية عن بعض الأشياء أسهل بكثير من التعبير عنها باللغة

اليابانية . لم تكن اللغة الصينية ، بالنسبة اليهم لغة بلد أجنبى بل اعتبروها لغة التراث اليابانى القديم ، فكان تأثير الصين على كل فروع الأدب اليابانى تقريباً واضحاً قبل عام ١٨٦٨ ، ولكن مالبث أن فاقه التأثير الغربى تدريجياً .

ان الأدب اليابانى الحديث ، فى الواقــع ، يتميز خاصة بتأثره بالغرب . وسواء قبــل اليابانيون هذا أو لم يقبلوه ، فانه من المستحيل تجاهل هذا التأثير الغربى ، وكانت أول خطوة نحو التأثر بالغرب هى ، بلا شك ، التقليد او المحاكاة . ومن الصعب أن نرى وسيلة اخرى غير الترجمة أو التقليــد كان يستطيع بهــا اليابانيون ان يحدثوا ثورة فى أدبهم . ولكن من المدهش حقاً أن نرى كيف استطــاع هــؤلاء الشعراء الاحتفاظ بالتقاليد القديمة حتى فى ثنايا الترجمة ، فقد حافظ الشعراء اليابانيون على شكل القصيدة التى تستخدم الأبيات ذات الخمسة مقاطع وذات السبعة مقاطع استخداماً تبادلياً ، وهو تقليد يرجع على الأقل الى القرن السابع وساد لعدة قرون . ويتضح هــذا الشكل الشعرى بالذات فى التراجم اليابانيــة عن الشعر الانجليزى ، وهو يبدو فى ترجمــة **ياتــاب ريوكينشى** Yatabe Ryokinchi (١٨٥٢ ــ ١٨٩٩) لقصيدة « مرثية فى فنــاء كنيســة قروية Elegy in a Country Churchyard

الجبال مكسوة بالغمام

وبينما تدق اجراس المساء

الثيران فى الحقول

تسير رويداً

عائدة الى حظائرها

والحارث أيضاً

منهك

يرحل أخيراً ؛

أنا وحدى

ساعة الشفق

أتخلف

وفى بعض الاحيــان يكــون الاقتباس اكثر حرية ، وذلك باستخدام الصور والتراكيب اليابانية المشابهة مثلما حدث فى قصيدة « **آخر ورود الصيف** The last rose of Summer »:

آلاف الحشائش فى الحديقة

وأصوات الحشرات أيضاً !

جفت

وأصبحت مهجورة .

آه ، زهور الكرايزانتموم البيضاء ،

آه ، زهور الكرايزانتموم البيضاء ،

وحدها ، بعد الزهور الاخرى ،

أينعت .

فالوردة ، وهي زهرة ليس لها أى مغــزى شعرى بالنسبة لليابانيين ، قد تحولت هنا الى زهرة كرايزانتموم، وبدلاً مما كتبه **مور** Moore مــن أن « كل صاحباتهــا الجميلات ذبلــن وانتهين » وهو استخدام تشخيصي لا يألفــه اليابانــيون ، نقرأ عــن « آلاف الحشائس » وعن « أصوات الحشرات » فى الحديقة .

فى عام ١٨٨٢ ظهرت أول مجموعة مــن الشعر الحديث وهي « **مختارات** » **من قصائد حديثة الاسلوب** Selection of Poems in the New Style » .

كانت [illegible] هذه المجموعة اربع عشرة قصيدة مترجمة [illegible] الشعر الانجليزي والأمريكى ، بالاضافة [illegible] قصيدة فرنسية مأخــوذة عــن ترجمة انجليزية وخمس قصائــد كتبها مــن قاموا بجمع هذه المختارات . وضمن القصائد

الانجليزيـة التى ترجمت قصيدة « هجـوم كتيبةالمشاة The Charge of the light Brigade» وقصيدة « مرثية فى فناء كنيسة قروية Elegy in a Country Churchyard »و«كن أو لا تكن To be or not to be » بالاضافةالىترجمتين لقصيدة « ترانيم الحياة Psalms of Life التى كتبهـا **لونجفيللو** Longfellow وكان المترجمون مـن دارسـى الانجليزيـة الذين استهواهم الشـعر ، ولذا كانت ترجماتهـم كالعهد بتراجم الأكاديميين ، تنقصها الأصالة الشعرية . أما القصائد التى كتبها من قاموا بجمع هذه المختارات فقد كانت محاكاة لبعض القصائد الغربية مما جاء بنتائج غاية فى الغرابة، كمـا حـدث فى محاولـة **ياتاب ريوكيتشى** Yatabe Ryokichi كتابة شعـر يابانى مقفى :

كل شىء فى الربيع يخلب ،
والنسيم الدافىء حقيقة ، يهب .
والكرز والبرقوق المزدهر ،
فيه متعة رائعة للنظر .
وبلبل البرارى فى علاه ،
يغنى محلقاً فى سماه .

وقد كتب أحد المشرفين على جمـع هـذه المختارات فى مقدمة الكتاب ما يلى:

« نحن راضون عن هذه المجموعة من الشعر، ولكن فيما يبدو ، سيرفضها عامـة الشعب باحتقار لاعتبارها غريبة جدا وغير منسّقة . ان الخير والشر ، على أية حال ، لا يدومان . كما أن القيم تختلف باختـلاف العصر ومـع معتقدات الأجيال المختلفة . فحتى اذا لم تلق قصائدنا استجابة من الشعب الآن فلربمـا يرتقى جيل المستقبل من شعراء اليابان الى مصاف هومر Homer وشكسبير Shakespeare . اذ قد يتأثر بعض كبار الشعـراء بالاسلـوب الجديد الذى يتضح فى هذه المجموعة ويعملون على اظهار مواهب أكبر وينظمون شعراً يذيب قلوب الرجال أو يثير دموع الآلهة والشياطين ».

وكما تنبـأ لها هـذا الكاتب لاقت هـذه المجموعة من مختارات الشعر نقداً شديداً . كان له بعض ما يبرره . ولنا أن نتساءل فقط عن مدى فهمهم لمبادىء الشعر الغربى الذى اظهره **توياما تشوزان** Toyama Chuzan (١٨٤٨ ــ ١٩٠٠) مؤلف قصيـدة « **حـول مبادىء علم الاجتماع** » . وتبدأ هذه القصيدة بهذه الأسطر :

الشمس والقمر فى السموات
وحتى النجوم التى تكاد لا ترى
كلها تتحرك بقوة تسمى الجاذبية .

هذه القصيدة لا يمكن أن تكون تقليداً لأى قصيدة انجليزية ، اذ انها لا تعدو أن تكـون مجرد جمع بين المعرفة الجديدة(وخاصةما جاء فى كتابات هربرت سبنسر Herbert Spencer) وبـين أشـكال الشـعر الجـديدة . وقـد كتب أحد الأشخاص جغرافيـة العالم كلـه بالشعر الحديث ، وكان النقد الموجه الى كتاب **مختارات من قصائد حديثة الاسلوب** بسبب عدم كفاءته الشعرية يقل عن النقد الموجه اليه بسبب تعمـد المؤلفين الخلط بين الكلمـات الرقيقة والكلمات الفظة ، من بينها على سبيل المثال استعمال التعبيرات الصينية الأصل فى نص يابانى . ورغم كل الانتقادات الا أن هـذه المختارات كان لها تأثير واضح .

وقد اتخذ عنوان هذه المجموعة وهـو « قصائد حديثة الاسلوب » شعـاراً للشعـر الحديث ، وتتابع ظهور دواوين من هذا الشعر فى الأعوام التالية .

ومن الواضـح أن الشعر الحـديث لم

يكتسب شعبية بسبب جماله الذى لا يضاهى ولكنها كانت بمثابة رد فعل ثائر ضد النظرة الجامدة التى كانت تحيط بمفهوم الشعر عند اليابانيين . وقد سخر تاتشيبانا آكيمى Tachibana Akemi فى مقاله عن الشعر القديم اذ يقول :

« فى أوائل الربيع نكتب عن شمس الصباح واشراقتها اللطيفة وعن الغيوم المنتشرة ، وفى نهاية العام نقول ان « أمواج السنين تزحف نحو الشاطىء ، ونحن فى انتظار الربيع » . بالنسبة للأزهار هناك « نعمة الأمطار » وبالنسبة للثلج هناك اسف على زوال آثار اقدام ، ان لغة الشعر اصبحت لا تعنى غير هذه العبارات . وان مائة فى المائة من الشعراء ، خلال هذه السنة والسنتين السابقتين ، لم يفعلوا الا نسج هذه الألفاظ القديمة مع بعضها . يا للأسف ! » .

وحيث أن تاتشيبانا آكيمى نفسه لم يكن يعرف شيئاً عن الشعر الغربى ، لذا فهو لم يستطع أن يجد وسيلة تخرجه من هذا المأزق سوى قصائده البسيطة عن الحياة اليومية . وعلى أية حال اصبح من الواضح بعد ظهور تراجم الشعر الغربى ان للشعر مجالات أوسع بكثير مما كان يظنه أى فرد من قبل .

أولاً : يمكن أن تكون القصيدة أطول بكثير مما كانت عليه من قبل وأن تتخذ اشكالاً عديدة . وفى الواقع كانت القصائد الطويلة منتشرة فى اليابان فى القرن الثامن حتى ان بعض الشعراء الجدد قد برروا كتابة القصائد الطويلة على أنها تقليد يابانى قديم ، ولكن الاتجاه الى اطالة القصائد ، وخاصة تلك التى تتناول موضوعات معاصرة ، جاء مباشرة من الغرب .

ثانياً : التجديد الكلي فى الموضوعات : فقد دعا تنوع موضوعات الشعر فى الغرب الى ان ظن بعض شعراء اليابان المحدثين أن أى موضوع يمكن أن يكون صالحاً للمعالجة الشعرية حتى ولو كان ذلك « مبادىء علم الاجتماع » . وجاء التحرر من الموضوعات التقليدية مغالياً فى بعض الأحيان ، غير أن الشعراء اكتشفوا بعد ذلك أن بعض هذه الموضوعات القديمة البالية لا تزال لها أهميتها ، ولكن لم يعد فى الامكان قصر الشعر اليابانى على ما هو « شعرى » محض .

وأخيراً : ان لغة الشعر اليابانى قد اتسعت اتساعاً هائلاً ولو انها لم تتسع بالقدر الذى كان يتوقعه لها أوائل المجددين . وقد كتب **كومورا كوتسوزان** Komura Kutsuzan وهو أحد من قاموا بجمع مختارات الشعر التى أشرنا اليها سابقاً . . كتب يقول :

« بعض الأشخاص غير المستنيرين لايدركون تماماً كيف تسير الحضارة ، ويؤكدون أن من الخطأ استخدام كلمات ليست تقليدية فى الشعر . وتؤدى الممارسة غالباً الى نتائج مؤسفة . مثلاً بينما كنا نتكلم فى الماضى عن جندى يحمل القوس والسهام ، نجده الآن يحمل بندقية . ولذا فلا مانع من ذكر بندقية الجندى . وحينما يصر النقاد على ضرورة الاشارة الى القوس والسهام ، ألا يؤدى ذلك الى نتائج مؤسفة ؟ انهم مخطئون اذ أنهم لم يدركوا بعد أن البندقية ، دخلت فى مفردات اللغة اليابانية » .

هذا المنطق سليم ، ولكن لسوء حظ كومورا كوتسوزان مالبثت البندقية أن استبدلت بآلة اخرى يابانية الصنع ، ورغم تحذيراته ، لم تحل كلمة البندقية محل القوس والسهام . وقد أعطى كومورا كوتسوزان مثالاً لنظرياته فى الشعر فى قصيدته « نشيد الى الحرية Ode to Liberty » التى ترجم **سانسوم** Sansom جزءاً منها :

ياللحرية ، آه للحرية ، للحرية أوه

يا حرية ، كلانا منكوب حتى القيامة .
ومن سيفصلنا ؟ غير أن فى هذا العالم
سحباً تحجب القمر ورياحاً تقتل
البراعم . فالانسان لا يسيطر على قدره .
انها قصة طويلة
ولكن ذات مرة
كان هنالك رجال يرغبون
فى اعطاء الشعب حريته
ويقيمون حكومة جمهورية
وبهذا الهدف ...

وفى عــــام ١٨٨٥ نشر **يوسا هانجتســو** Yuasa Hangetsu ديوان شعر بعنوان « اثنا عشر قرصا من الحجر » وهذا هو أول ديوان يصدره شاعر واحد . ويحتوى هذا الديوان على سلسلة من القصائد المستوحاه من التوراة منظومة فى الشكل التقليدى للشعر اليابانى القديم (أبيات تبادلية من خمسة مقاطع وسبعة مقاطع) . أما اللغة فهى مشبعة بأساليب الماضى وبالكلمات الأنيقة القديمة . غير أن ذكر أرض كنعان وحوائط أريحا يشير الى أن حركة التنور قد بدات .
ان ترجمة الانجيل New Testament التـى تمت عام ١٨٧٩ تعتبر اكبر أثر ثقافى فى أوائل عصر ميچاى Meiji . فهذه الفترة كانت من أعظم فترات المسيحية فى اليابان اذ تحول عدد كبير من الناس الى ديانــة الغرب ، مصــدر الثقافة الجديدة . وقد قرأ المؤمنون بالمسيحية ومن لا يؤمنون بها الانجيل وانشدوا الترانيم . وكان للترانيم أثر واضح فى تطـور الشعــر الجديد .

وفى عام ١٨٩٣ ظهر أول كتاب فى نقد الشعر الجديد ، وقد بدأ الكتاب بهذه الملاحظات :

« يقول الناس لى دائماً أنا أعيش فى يابان ميچاى ، واستعمل لغة يابان ميچاى . فلماذا اذن أدرس لغة الماضى الميتة واضيع وقتى فى الاطناب ؟ » .

ورغــم أن **اوادا تاتيكى** Owada Tateki مؤلف هذا الكتاب كان متعاطفاً مع وجهة النظر هذه الا أنه كان يشـــعر بأن هناك الكثير الذى لا بد أن نتعلمه من الماضى . ولقد نصح اوادا باستخدام اللغة اليابانية الحديثــة غير انــه أشار الى صعوبة وضع مستوى موحد للغــة التى كانت مستعملة فى عصر ميچاى . ففى عام ١٨٩٣ لم تكن هناك لغة حديثة واحدة ، وكان تدوين اللغة المنطوقة تقليداً جديداً جداً حتى شك البعض فى طريقة تدوين بعض عبـــارات الحديث . كما كانوا لا يفرقون بين المفــردات الشائعة وبين ما ينتمى الى لهجة محلية ، ولهذا شعر اوادا بانه لا مفر من وجود بعض التصنع artificiality . وبالاضافــة الى هــذا نصح أوادا بضرورة التزام التوسط فى التعبير ــ بمعنى تجنب كل التعبيرات الشاذة التى تهدف فقط الى خلق الاحســـاس بالغرابة . لقد ذكر ــ على سبيل المثال ــ بأن محاكاة التعبيرات الغربية مثل « يرقص القمر » أو « تصفق الجبال » قد تثير الدهشة ولكنها لا تسر .

وعلى ايــة حال ، كان اوادا عموماً متفائلاً ازاء مستقبل الشعر اليابانى اذ قال :

« ان جواً جديداً على وشك أن يغزو عالمنا الأدبى . انه يبحث الآن عن شقوق تسمح لــه بالدخول . شهيق ! شهيق ! ان الشعر اليابانى يتمتع بجمال فريد غريب . ومن الخطأ أن نتخلى كلية عن تقاليدنا ونقتبس تقاليدهم ، أما اذا أضفنا تقاليدهم الى تقاليدنا فسوف نوســع مجالاتنا الأدبية . ان القصيدة الطويلة ــ لاشك فى ذلك ــ هى مفخرة آدابهم الخاصة » ، ولهذا يجب أن نزرعها فى حديقتنا ، نرعاها ونرويها ، ونجعل زهور الشرق تزدهر على شجرة الغرب هذه . ان بوتشاى Po chi-i **اليابانى قد أتم**

عمله منذ وقت طويل وينام الآن تحت الثرى. متى سيأتى الوقت الذى يكتب فيه ميلتون يابانى الفردوس المفقود Paradise Lost على معهد اشيياما Ishiyama ؟ » .

لم يظهر أى ميلتون يابانى حتى من النوع الصامت المغمور، ولكن الشعر الغنائى التقليدى اتخذ أشكالاً منوعة وأكثر تحرراً ومستوحاة من الغرب . وكان من شأن ذلك أن ظهر بعد فترة وجيزة عدد من الشعراء اليابانيين لابأس به ممن يمكن مقارنتهم بشعراء الغرب أمثال وردزورث Wordsworth وشيللى Shelley بل وحتى الشاعر الفرنسى ڤيرلين Verlaine . وقد سادت القصيدة الغنائية بمعناها الصارم لمدة ثلاثين عاما أو ما يزيد وعرفها الجميع ، حتى أطفال المدارس كانوا يحفظونها فى الاطار الموسيقى الذى اضيف اليها فيما بعد . وبما أن اللغة اليابانية لا تستطيع ـ مثل اللغة الانجليزية ـ الاعتماد على القافية أو على ايقاع منطوق للتمييز بين الشعر والنثر لذا كان من الصعب نظم قصيدة مطولة . وعلى هذا ظل النجاح الأعظم لكتابة القصائد القصيرة حتى بعد اهمال التانكا بسبب قصرها الشديد .

فى عام ١٨٩٧ نشر **شيموزاكى توسون** Shimozaki Toson (١٨٤٣ ـ ١٨٧٢) أول ديوان له من الشعر اليابانى بعنوان **نبتات** Seedlings (Wakma-shi) ولا يزال هذا الديوان يقرأ حتى الآن، ويحتوى على احدى وخمسين قصيدة تصف حب الشاعر أيام شبابه بطريقة رومانسية واضحة أسرت عواطف قرائه . وقد وصف توسون بعد عدة سنوات مشاعره حين نشر هذا الديوان قائلا :

« ان عهداً جديداً للشعر قد ظهر أخيراً . انه أشبه بقدوم فجر جميل . لقد صاح بعض الشعراء بكلماتهم مثل أنبياء الماضى ، بينما صاح البعض الآخر بأفكارهم مثل شعراء الغرب . كانوا جميعا سكارى بنشوة الفوز ، وبأصواتهم الجديدة وباحساسهم بالخيال . لقد استيقظ خيالهم الشاب من نوم طويل ، وارتدى لغة العامة . واتخذت التقاليد مرة اخرى ألوانا جديدة . وسلط ضوء ساطع على حياتها وموتها ، فأضاء عظمة الماضى واضمحلاله . ان معظم المجموعة من الشعراء كانوا مجرد شباب ساذج . كان فنهم ينقصه النضج والكمال ولكنه كان يخلو من الرياء والتصنع فقد تدفق شبابهم من بين شفاههم وسالت دموعهم على خدودهم . ولا بد أن نذكر أن عواطفهم الفياضة الحية قد جعلت الكثير من الرجال ينسون كل شىء عدا نومهم وطعامهم . ولنذكر أيضاً أن احساسهم بالرثاء والألم الذى عانوه قريباً قد أدى بالكثير من الشباب الى الجنون . أنا أيضاً ـ بغض النظر عن كفاءتى ـ قد أضفت صوتى الى أصوات هؤلاء الشعراء الجدد » .

وفى عامى ١٨٩٩ و ١٩٠١ نشر توسون ديوانين آخرين من الشعر وذلك قبل أن يتحول الى كتابة القصة . وقد ظهرت أشهر قصائده وهى « بجوار قلعة كومورو القديمة By the Old Castle of Komoro » عام ١٩٠٠، وكان معظم اليابانيين يحفظون سطورها الاولى :

بجوار قلعة كومورو القديمة
وتحت السحب البيضاء، متجول ينتحب .
لم ينبت بعد السندس الاخضر
والحشائش لم تنشر بساطها !
والسحب الفضية التى تكسو التلال
تذيب الشمس ، والثليج ينهمر .

ويتضمن ولاء توسون للغرب محاكاته لشعر شكسبير ولقصيدة شيللى انشودة الى الريح الغربية Ode to the West Wind . وقد اتجه شعراء آخرون الى كيتس Keats وبراونج Browning . وقد كتب **سوسوكيدا كيوكن** Susukida Kyukin (١٨٧٧ ـ ١٩٤٥)

قصيدة واحدة وهى « آه لو كنت في ياماتو ، بعد أن حل اكتوبر » وبعد هذه البداية الواضحة التقليدية واصل سوسوكيدا قصيدته بكل جدية :

لاتبعت طريقاً عبر غابة كامينابى Kaminabi حيث الأشجار الجرداء الى ايكاروجا Ikaruga فجرا والندى على شعرى ـ حيث الحشائش الطويلة تنداح خلال حقل هيجارى Hegari المنبسط ، كالبحر الذهبي ، ويبهت لون النوافذ الورقية المغبرة ، وتذوب الشمس ؛ وأحدق فى شغف بين الأعمدة الخشبية ، فى النقوش الذهبية المتقادمة ، وفى القيثارة الكورية العتيقة ، وأواني الفخار الرمادية الباهتة ، وصور الحائط الذهبية والفضية .

ولولا تأثير براونج Browning لما فكر سوسوكيدا فى هذه الرحلة العاطفية الى ياماتو Yamato . ولكنه حين وجد طريقة اليها اختار صوراً حقيقية ويابانية . وفى هذا المعنى يختلف تأثير الشعر الانجليزى على الشعر اليابانى بصورة قطعية عن تأثير الشعر الصينى الذى دام لعدة قرون . ان تقليد سوسوكيدا كيوكن Susukida Kyukin لبروانج ساعده على استلهام منظر يابانى ، فى حين ان محاكاة الشعر الصينى كان عامة ما يفرض على الشاعر الالتزام بوصف الصين كذلك ، حتى ولو كان هذا الشاعر لم يسبق له رؤية الصين . هذا معناه حقيقة أن محاكاة الشعر الاوروبى أدت الى تحرر الشعر اليابانى ، والى امكانية التعبير عن أفكار طالما راودت عقول الشعراء ولكنهم كانوا يعجزون عن وصفها . ولحسن حظهم كانت اللغات الاوروبية بعيدة كل البعد فى مصطلحاتها عن اللغة اليابانية حتى انه لم يكن هناك اى احتمال لمحاكاتها بصورة تامة . ولهذا نجد أنها عادة ما تكون محاكاة الفكر لا محاكاة الصورة . وقصيدة «فى ياماتو فى اكتوبر » تدين لبروانج أيضا فى أن المعنى لا يتكامل فى بيت واحد ، وانما يتعداه الى البيت الذى يليه (Enjambment) وكان هذا من تقاليد الشعر اليابانى أيضاً ولكنه اهمل لفترة ما تمشياً مع قوانين الشعر الصينى .

ان أقوى تأثير غربى على الشعر اليابانى بدأ عام ١٩٠٥ بترجمة **ايدا بن** Ueda Bin (١٨٧٤ ـ ١٩١٦) للشعراء الفرنسيين الرمزيين والپارنسيان Parnassian وكان لتفسير « ايدا » لوظيفة الشعر الرمزى على أساس نظريات **فيجى ليكوك** Vigie - Lecog أكبر الأثر على الشعر اليابانى الذى كتب بعد ذلك . وقد قدم « ايدا » لليابانيين أعمال بودلير Baudelaire ، مالارميه Mallarme وڤيرلين Verlaine واصبح لهؤلاء الشعراء مكانة مفضلة لدى المفكرين اليابانيين . وهذا النجاح الذى حققه شعراء الرمزية الفرنسيون فى اليابان لم يكن بالغريب نظراً للنجاح العالمى لهذه الحركة ، ولكن بما ان هذا النوع من الشعر قد محى تقريباً كل تأثير غربى آخر فهذا يشير بالتأكيد الى وجود توافق خاص بينه وبين الشعر اليابانى عامة . وقد كتب « ايدا » فى مقدمة طبعة ١٩٠٥ التى اسماها « صوت المد Sound of the Tide » يقول :

« ان وظيفة الرموز هى المساعدة على خلق حالة عاطفية لدى القارىء شبيهة بتلك التى فى عقل الشاعر ، ولا تحاول بالضرورة توصيل نفس الفكرة لجميع الأشخاص . فالقارىء الذى يتمتع بالشعر الرمزى يمكنه اذن ، حسب ذوقه الخاص ، أن يشعر بالجمال الذى لا يوصف والذى لم يصفه الشاعر نفسه بوضوح . ان تفسير قصيدة ما قد يختلف من شخص الى آخر ، فالمهم هو اثارة حالة عاطفية مشابهة » .

هذه الآراء قد اقتبست من الغرب ، كما

سبقت الاشارة ، ولكنها تمثل فى الوقت نفسه وبكل دقة خصائص التانكا اليابانية التقليدية . وحيث أن الغموض فى اللغة اليابانية مفرط ــ مثلاً من النادر استخدام الضمائر الشخصية فى قصيدة تانكا ، كما لا يوجد تمييز بين المفرد والجمع ، وغالباً لا يوجد اختلاف فى الأزمنة ، أما الفاعل فعادة ما يكون مستتراً ــ فمن الطبيعى اذن أن يختلف تأثير القصيدة من شخص لآخر . ان أهم شيء ، كما هو الحال فى الشعر الرمزى ، هو توصيل حالة الشاعر الى القراء ، وهنا تكون الفوارق دقيقة جدا . لقد رحب عامة القراء باسلوب شيموزاكى توسون Shimozaki Toson الشعرى المسترسل نوعاً ما ، والذى تأثر بأساليب الشعراء الانجليز فى القرن التاسع عشر . أما الشعراء فانهم كانوا أكثر استجابة للتضمين الذى يعتمد عليه كل من الشعر الرمزى والشعر اليابانى الكلاسيكى . ولو أن النداء قد وجه لهؤلاء الشعراء بالرجوع الى الماضى بدلاً من التأثر بالاتجاهات الأجنبية لثاروا لذلك ، ولأعلنوا أن هذا الغموض مناف لروح عصر ميجاى المستنير . ولكن حين عرف اليابانيون أن كبار الشعراء الأجانب قد فضلوا الغموض على الوضوح المباشر ، استجابوا له بحماسة مضاعفة . وكان اهتمام الأجانب بالفنون التقليدية اليابانية الاخرى دافعاً الى اعادة استكشاف اليابان . وحينما أشاد المهندس المعمارى الألمانى المعروف برونو توت Bruno Taut بجمال قصر كاتسورا Katsura الفريد من نوعه بادر اليابانيون الى ترديد هذا الاعجاب تلقائياً . والواقع أن حب اليابانيين للغموض والايحاء الذى يرجع الى ألف عام كان سببا فى انتصار المدرسة الرمزية .

لقد حازت تراجم ايدا بن Ueda Bin الاعجاب لا لأنها قدمت مشاهير الشعراء الاوروبيين الى اليابان فقط ولكن لأنها كانت فى حد ذاتها قصائد يابانية رائعة . لقد احتفظ « ايدا » فى تراجمه على وجه العموم بالتقليد اليابانى القديم وهو استخدام خمسة أو سبعة مقاطع فى البيت وأحياناً كان يجمع بينهما بأشكال جديدة ، كما فعل فى ترجمته لقصيدة « Soupir » لمالارميه Mallarmé حين استخدم ثلاثة أبيات من خمسة مقاطع بينها رابع من سبعة مقاطع . كانت الألفاظ التى استعملها تقليدية تماماً بل ربما بالية ، ولكنها ألفاظ يابانية صميمة (أفضل عنده من الألفاظ المغربة ، أو العبارات المترجمة حرفياً) كى ينقل بأمانة متناهية روح القصيدة الأصلية ، وكان « ايدا » متعدد اللغات ، ولذا تضمنت مجموعته ((**صوت المد**)) مقتطفات من قصيدة فرانسيسكا دى ريمينى Francesca da Rimini لشاعر الايطالى دانزيو D'Annunzio ، وسوناتا لروزيتى Rossetti وبعض الأغانى الألمانية ، وحتى قصائد البروفينسال Provencal ولكن ترجماته عن الفرنسية هى التى كان لها أكبر الأثر على التيار السائد من الشعر اليابانى الحديث .

ولم يكن للشعرين الانجليزى والأمريكى أثر كبير فى اليابان ، على الأقل منذ ظهور ايدا بن Ueda Bin . فقد ظل الشعر اليابانى لسنوات عديدة تحت تأثير الرمزيين الفرنسيين ثم خلفهم الداديون Dadaists والسيرياليون وما الى ذلك . ورحب اليابانيون بالشعر الانجليزي الذى يتبع هذه المدارس فقط ، واضفى ت.س. اليوت T.S. Eliot خاصة سحره الحزين على الشعراء الشباب حتى قبل أن تتسبب لهم الحرب فى خلق أراض موات مهدمة ليحتفلوا بها ، غير أن انغماسه فى التقاليد والدين قد فاتهم . وفى أغلب الأحوال كان تأثير الشعر الانجليزي والأمريكى يقل كثيراً عن تأثير الشعر الفرنسى ، ربما لأن الترجمة عن الفرنسية كانت متفوقة أدبياً ، وربما لسحر باريس الذى أسر اليابانيين فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن مثلما سحر الأمريكيين .

ومنذ عام ١٨٨٠ أصبحت اللغة الانجليزية هى اللغة الثانية فى اليابان. وأصبح على كل تلميذ، حتى ولو كان من غير المحتمل أن يترك المزرعة أو قرية الصيد، أن يستمر فى تعلم الانجليزية الى أن يستطيع أن يغوص فى قصة من كتاب تشارلز لامب Charles Lamb **قصص من شكسبير** Tales from Shakespeare أو قصة من قصص O. Henry . ولكن اللغة الانجليزية كانت تعتبر لغة عملية، لغة التجارة والمعرفة، وليست لغة الشعر، ولهذا كانت الترجمة عن الانجليزية يعهد بها لمدرسى قواعد اللغة الانجليزية، اذ أن معظم الشعراء اليابانيين فضلوا دراسة اللغة الفرنسية وكأنهم يريدون بذلك أن يميزوا أنفسهم عن أساتذة المدارس، وقد فضل القليل منهم دراسة الألمانية أو الروسية . وهكذا نجد أن ترجمات ايدا بن Ueda Bin قد اثرت على جيل بأكمله من الشعراء اليابانيين .

وفى عام ١٩١٣ نشر ناجاى كافو Nagai Kafu كاتب القصة والشاعر مجموعة من القصائد المترجمة عن الفرنسية أيضاً تحت عنوان **المرجان** Carols (Sangoshu) وقد ضمت هذه المجموعة عدداً من الشعراء أمثال بودلير Baudelaire وڤيرلين Verlaine وهنرى دى رينيه Henri de Riagnier وكونتيس دى ويل Contesse de Noailles وكانت ترجمات كافو Kafu قريبة جداً من اصولها، وكان يستخدم اللغة الكلاسيكية أحياناً، واللغة العامية أحياناً اخرى رغم أن هذا كان نادراً جداً فى تلك الأيام . وتعتبر ترجمته لقصيدة « حديث عاطفى Colloque Sentimental » التى كتبها ڤيرلين Verlaine من انجح ما ترجمه .

ورغم أن كافو Kafu كان قد امضى أربع سنوات من شبابه فى أمريكا، من بينها عام قضاه فى كلية كالامازو Kalamazoo College الا انه لم يشعر برغبة ملحة فى الترجمة عن الانجليزية . وقد عاش « كافو » فى فرنسا بعد ذلك عاماً واحداً، شهرين منه فى باريس، ولكن حبه للشعر الفرنسى ولكل ما هو فرنسى ظل يلازمه طوال حياته وكان له تأثير كبير على كثير من الشعراء الشباب .

تلت هذه المجموعةفى الأهمية مجموعة اخرى ترجمها **هوريجوتشى دياجاكو** Horiguchi Daigaku (ولد عام ١٨٩٢) عن الفرنسية أيضاً . وقد اشتهر دياجاكو بسبب شعره الشخصى، غير أن ترجماته لسامين Samain وچام Jammes وابولينير Apollinaire وكوكتو Cocteau التى نشرت عام ١٩٢٤ بعد عودته من فرنسا كان لها تأثير عظيم جداً على الأدب اليابانى الحديث. وقد كتب معظم كبار النقاد فى اليابان عن الشعر الفرنسى قبل أن يتحولوا الى نقد أعمال مواطنيهم اليابانيين، كما أن تطور القصة اليابانية يرجع أساساً الى تأثير ترجمة قصص كوكتو ومعاصريه . كانت فرنسا نفسها حلم معظم الشباب من الشعراء والرسامين والمفكرين، وهو شعور خلده أرق شاعر يابانى حديث وهو هاجيوارا ساكوتارو Hagiwara Sakutaro فى قصيدته التى تبدأ ب :

أتمنى لو أذهب الى فرنسا
الا أن فرنسا بعيدة جداً ..

وقد وصف الرسامون اليابانيون الذين درسوا فى فرنسا (معظم كبار الرسامين قضوا عدة سنوات هناك) الريفيرا Riviera ومونمارتر Montmartre وغيرها من المناظر المألوفة فى فرنسا . أما الشعراء — من جهة اخرى — فكانوا أكثر تحرراً فيما أخذوه . وعلى سبيل

المثال نجد أن هور يجتشى دياجاكو Horiguchi Daigaku قد أعاد كتابة اسطورة عن لافونتين La Fontaine مستخدماً اسلوب أپولينير الا أنه استطاع أن يظل يابانياً :

زيز الحصاد The Cicade

كان هناك زيز

قضى طول الصيف يغنى

ثم جاء الشتاء

ياللمأزق ! يا للمأزق !

(المغزى)

كان الأمر يستحق ذلك

قبل ذلك بكثير كان كيتاهارا هاكوشو Kitahara Hakushu (١٨٨٥ ـ ١٩٤٢) قد أوغل فى الاغراب ، ولكن اغرابه كان مستمداً من ماضي اليابان ، غير معتمد على الاقتباسات الأجنبية الحديثة :

انى أومن بزندقة عصر منحل ، وشعوذة اله المسيحية،

وقباطين السفن السوداء ، والارض العجيبة لذوى الشعور الحمراء ،

والزجاج القرمزى ، والقرنفل ذى الرائحة القوية

والشيت والعرقى ، والنبيذ المعتق لبربر الجنوب ،

والرهبان ذوى العيون الزرقاء ينشدون التراتيل ويذكرون لى حتى فى الاحلام ،

اله العقيدة المحرمة ، أو الصليب الملطخ بالدماء ،

والحلية الماكرة التى تنمى بذور الماسترد mustard الى جحيم التفاهة

ومنظار التجسس الغريب القابل للطى والذى ينفذ حتى للجنة .

فى هذه القصيدة حاول هاكوشو أن يشبع القارىء بنشوة الكلمات الغريبة المأخوذة عن اللغة البرتغالية والهولندية التى ترجع الى القرنين السادس والسابع عشر حينما كانت اليابان على صلة بالغرب . وفى معظم الأحوال كان صوت الكلمة من معناه ، كما كان شعره مليئاً بالخمر ، برائحة الكلوروفورم ، بنحيب الكمان ، بتعفن الرخام ، وأنين الأطفال . وسرعان ما أصبح هذا الاقتباس الغريب بالياً أما الرمزية التى استخدمها فكانت فى بعض الأحيان بسيطة ومؤثرة :

زهور الأكاسيا الذهبية والحمراء تتساقط ،

فى ضوء الخريف الداكن تتساقط .

وحزنى يتدثر فى رداء خفيف هو للحب من جانب واحد .

حين أمشى فى الممر على حافة النهر تنهداتك الرقيقة تتساقط ،

زهور الأكاسيا الذهبية والحمراء تتساقط .

فى هذه القصيدة حيث لا يزال هناك أثر لاهتمام هاكوشو بالاغراب ، تعمد أن يكتب عن زهور الأكاسيا، وهى شجرة أجنبية لا عن زهور الكريز اليابانية ، مما يعتبر خطيئة بالنسبة للشاعر الحديث . وعلى أية حال ، فان حب هاكوشو السابق لايقاع الألفاظ الأجنبية قاده فى النهاية الى ادراك الامكانيات الخاصة للايقاعات اليابانية . وكما يحدث عادة فى اليابان ، تحول حبه وهو شاب لما هو غريب الى رغبته فى اعادة استكشاف التقاليد اليابانية عندما تقدم فى السن . وقد نشر هاكوشو عام ١٩٢٣ احدى قصائده المشهورة « صنوبر الصين Chinese Pines » وفيها كانت أصوات الكلمات لا تقل أهمية عن معانيها :

بينما أعبر غابة الصنوبر الصينية ،

حدقت فى أشجار الصنوبر الصينية .

ما أشدها وحدة أشجار الصنوبر الصينية .

ما أشد وحـدة السفر .
حينما خرجت من غابة الصنوبر الصينية ،
دخلت غابة الصنوبر الصينية .
وحينما دخلت غابة الصنوبر الصينية ،
كان الطريق ما زال مستمراً .

وانتهت القصيدة التى تتكون من ثمـانى فقرات هكذا :

آه يا دنيا ، كم حزينة انت ،
متغيرة ولكن فرحة .
فى التلال والأنهار ، صوت جداول الجبال
فى صنوبر الصين ، ورياح أشجار الصنوبر الصينيـة .

فى هذه الفقرة لم يظهر هاكوشو ما فى اللغة اليابانية من موسيقى خاصة بها فقط ، بـل عمد الى استخدام أكثر صور البوذية القديمة شيوعاً ، وهى زوال الحياة الدنيوية . ولكن اكتشافه البهجة حتى فى هذا الفناء ، وهـو تحول جديد بسيط ، دليل على فلسفته حين تقدمت به السن . فهو يجد السعادة الهادئة فى وحدته بعد أن يمشى وحيداً فى غابة الصنوبر التى تكسوها الأوراق المتساقطة ، وقد نظـن ان لهذا طابعا شرقياً ممتعاً . ومن الطبيعـى فى الواقع . أن يلاحظ النقاد الغربيون بكـل ارتياح ان الشاعر اليابانى قد رجع أخيراً الى تقاليد بلده القديمة بعد سنوات طويلة مـن محاكاة الغرب . ويجب الا ننسى أن هـذا الشعور قد عبرعنه شاعر كانت قصائده الاولى متأثرة بالرمزية الفرنسية اساساً ، أضف الى ذلك أنه رغم أن هاكوشـو قد عبَّر عن هذه العواطف بكل اخلاص ، الا ان استخدامه فى عام ١٩٢٣ ، لغة كانت مستخدمة قبل ذلـك بألف عام ليصف الحقيقة التى تعلمها من تجواله خلال الغابة ، ليوحى بمدى احساسه العميق بانه يقوم بعمل يابانى وانه يفعل ما كان يفعله الشعراء اليابانيون منذ القدم . ففى تجواله على الممر بين زهور الأكاسيا المتساقطة ، لـم يكن هاكوشو الشاعر المحب يابانياً بالضرورة ، ولكنه مع ذلك لم يخرج عن اصوله اليابانية ، فبينما كان يتمشى عبر غابـة الصنوبر رأى نفسه يابانياً ولكن بعيون تكاد تكون أجنبيـة وشغف جمال اللغة اليابانية اذنا تكاد أن تكون أجنبية ، كما تمتع هو من قبـل بالموسيقى الغريبة لمشروب العرقى والنبيذ المعتق لبربر الجنوب ، والمخمل . ورغم أنه ذكر أن العالم حزين وزائـل واستعمل اللغة الكلاسيكيـة القديمة ، الا أن رجوعـه الى نظرة اليابانيين القديمة لم تكن تدعو للعجب ، فلقد وجـد أن طريقة تعبيرهم تناسبه فى هذه الفترة من حياته كما ناسبته الرمزية الفرنسية من قبل ، وظل هو نفسه اللغـز اليابانى الغامض فى القـرن العشرين .

ان قصيدة هاكوشو Hakushu عن غابـة الصنوبر تقليدية فى استعمالها الأبيات المكونة من خمسة وسبعة مقاطع وفى لغتها الكلاسيكية. وقد نظن ان هذه حالة متعمدة من استخدام التقاليد القديمة ، ولكن سادت هذه الظاهرة فى الشعر اليابانى التقليدى حتى العشرينات من هذا القرن ولم تختف نهائيا حتى الآن . فاللغة الكلاسيكية لها ما يميزها عن اللغة الحديثـة فتنـوع التصريفات والاشتقاقات فى اللغـة الكلاسيكية يساعد الشاعر ــ اذا أراد ــ على التعبير بدقة اكبر مما استعمل اللغة الحديثة ، ومن جهة اخرى يستطيع الشاعر أن يستعمل كلمة واحدة بطول السطر اذا أراد أن يحدث تأثيراً خاصـاً . مثلاً فى قصـيدة هاكوشـو « صنوبر الصين » توجد كلمـة « سابيشيكا ريكير Sabishi Kariker » ومعناها « كان من الوحدة » وهى كلمة واحدة من سبعـة مقاطع فى حين أن الكلمة الحديثة التى تقابلها هى « سابيشيكاتا Sabishi Katta أقل منهـا بمقطعين ، بالاضافة الى انها تفسـد النغمـة الحزينة الطويلة المرغوبـة .

ولقد وجد الشعراء اليابانيون صعوبة فى ادراك ظلال الألفاظ التى لا تنبع من تقليد شعرى . وكان استخدام اللغة اليابانية الحديثة بالنسبة لهم مثل استخدام الألفاظ الأولية فى اللغة الانجليزية أو حتى لغة الاسپرانتو Esp-eranto بالنسبة للأمريكيين ، حتى الشعر الثورى كان مصبوباً فى اجرومية كلاسيكية .

نحن نعرف مبتغانا ،
نحن نعرف مطلب الناس ،
نحن نعرف ما علينا عمله .
نحن نعرف أكثر مما عرفه شباب روسيا من خمسين عاما ــ
رغم هذا لم يدق أحد بقبضة يده على المائدة ليعلن « الى الشعب » .

كانت اللغة اليابانية الحديثة تحدث تأثيراً بالغاً اذا استخدمها الشاعر بهدف الواقعية والبعد عن الخيال . وقد نشرت قصيدة « الكومة القذرة The Rubbish Heap »عام ١٩٠٩ وكانت أول محاولة فى هذا الاتجاه ، اذ وصفت بالتفصيل العطن والديدان والأشياء العفنة وما الى ذلك مما يوجد فى أكوام الزبل . وربما كانت القصيدة خطوة مسددة ، الا انها ليست من النوع الذى يفضله جميع الشعراء .

ان أول شاعر ناجح بحق من شعراء اللغة الحديثة هو هاجيوار ساكوتارو Hagiwara Sakutaro (١٨٨٦ ــ ١٩٤٢) وقد استخدمها لا بقصد الاثارة عن طريق الصور القبيحة أو العامية الفاضحة ولكن لموسيقاها الخاصة التى ان لم تكن شبيهة بالكلاسيكية الا انها لا تقل عنها قدرة فى تحريك عواطف القارىء . ان عدم ارتياح الشعراء السابقين فى استعمال اللغة الحديثة نشأ من محاولتهم أن يجعلوها تتجاوب بنفس الطريقة التى تتجاوب بها اللغة الكلاسيكية ، أما هاجيوارا Hagiwara فقد تخلى عن هذه المحاولة وكتب شعراً بلغة دارجة متحررة فغيَّر مجرى تاريخ الشعر اليابانى كما لاحظ هو بنفسه . كانت موضوعاته توصى بالعصبية ، ووجد أنه أميل الى الكآبة ، ومع ذلك فقد ظل هناك جمال أخاذ .

« جثة قطة »

ان المنظر الاسفنجى
مشبع قليلاً بالرطوبة .
لا أثر يرى لانسان أو حيوان .
والساقية تعول .
بين الظلال الداكنة لشجرة صفصاف
ألمح شبحاً رقيقاً لامرأة تنتظر .
تلف شالها الخفيف حولها ،
وتجر ثيابها الجميلة الهفهافة ،
تتجول بهدوء ، ممثل الروح .
آه أورا Ura اينها المرأة الوحيدة !!
« أنت دائماً متاخرة ، أليس كذلك ؟ »
ليس لك ماض ، ولا مسقبل ،
وتلاشيت بعيداً عن امور الواقع .
أورا !!
هنا فى هذه البرارى الموحشة .
ادفنى جثة القطة الغريقة !

وقد وصلت اللغة اليابانية الحديثة الى نضجها منذ كتب هاجيوارا Hagiwara . كان موضوع قصائده هو الفنان اليابانى فى القرن العشرين الذى سحره الغرب فأخذ يتذوق حضارته ولكنه لايزال يعيش بين مناظر اليابان المليئة بالأشباح . وشعره يتبع التقليد الرمزى الذى ارسيت دعائمه عبر سنين طويله من ترجمة الشعر . وقد رفض هاجيوارا

الكلاسيكية الجديدة واللغة الكلاسيكية كما رفض أيضاً الواقعية الفظة التى اعتبرها كثير من الشعراء بديلة عن الاهتمام بالشكل Formalism وفى العشرينات ، حينما كانت حركة البروليتاريا فى أقصاها ، أصر هاجيوارا على قيم الشعر المطلقة ، واحتقر ما اسماه بنظم الدرجة الثالثة ، وقد جلبت له احكامه الصارمة الأعداء ولكنها أيضاً خلقت الأتباع الذين وجهوا تيار الشعر فى الثلاثينات من هذا القرن . وكتب ميوشى تاتسوجى Miyoshi Tatsuji (١٩٠٠ ــ ١٩٦٣) الذى يلى هاجيوارا فى الأهمية قصيدة بعنوان « هاجيوارا ساكوتارو ــ المعلم Hagiwara Sakutaro Teacher » وتبدأ بـ :

كتلة داكنة من الأسى ــ

هذه الشخصية التى احبها ،

متشكك ، متشائم ، فيلسوف جوال ،

مبلور ، ثابت ، غير منحل ،

كالحمم المتأجج ، ذو موسيقى غريبة .

كان **ميوشى** Miycshi رائد مجلة « شيكى Shiki » (الفصول الأربعة) أكبر مجلات الشعر فى الثلاثينات والتى نشرت لمعظم شعراء العصر الذين مازالوا يتمتعون بمكانة مرموقة حتى الآن . وقد نشرت هذه المجلة قصائد **لناكاهارا تشويا** Nakahara Chuya (١٩٠٧ ــ ١٩٣٧) الشاعر الغريب الذى مات صغيراً . وقد اكتسب شعره أهمية فى السنوات الأخيرة . تخرج ناكاهارا Nakahara بعد حياة مدرسية غير مستقرة فى سن السادسة والعشرين من القسم الفرنسى فى مدرسة طوكيو للغات الأجنبية ، ثم ترجم بعد **ذلك ريمبو** Rimbaud ، وكان ناكاهارا فى أيامه نموذج البوهيمي المنحل الفاسد الذى يتظاهر بأنه ريمبو اليابانى . وتتحدث أحسن قصائده بلا تصنع عن التعب واليأس اللذين أديا الى هذه الحياة المكفهرة .

« الى يعسوب »

فى سماء خريف تامة الصفاء

يحلق يعسوب أحمر ،

وفى الحقل الخالى وقفت ،

تطوينى شمس خافتة .

سحابة دخان مصنع بعيد

تقابل عينى ، وقد أعشاهما ضوء المساء .

اتنهد بعمق ،

وأركع لالتقط حصاة .

عندما احس أن برودة الحصى

يزيلها دفء يدى ،

أتركها تسقط ، فتنزلق

على الحشيش الذى ادفأته الشمس .

الحشائش التى انزلقت عليها

تنحنى نحو الأرض ، بشكل ملحوظ .

وسحابة دخان المصنع على البعد

تقابل عينى ، اللتين اعشاهما ضوء المساء .

تاتشيهارا ميتشيزو Tachihara Michizo (١٩١٤ ــ ١٩٣٩) هو شاعر آخر من شعراء مدرسة « الفصول الأربعة » لم يعش طويلاً . كان شعره غنائياً الى حد كبير ، ويرى بعض النقاد انه قد رفع اللغة اليابانية الحديثة الى ذروة قوتها وامكانياتها فى التعبير .

« للذكرى المقبلة »

يعود الحلم دائماً الى تلك القرية المنفردة فى سفح الجبل ـ

والنسيم يهب بين أوراق الشوك .

وصرار الليل يزمر بلا نهاية ـ

على طريق عبر غابة ساكنة خلال العصر .

شمس لامعة تضىء السماء الزرقاء ـ والبركان خامد

ـ وأنا

رغم أنى ادرك انه لا من سميع ، أستمر فى الحديث

عن أشياء رأيتها : جزر ، أمواج ،وربى ، وضوء الشمس والقمر .

لا يتعدى حلمى هذه النقطة ،

سأحاول أن أنسى كل شىء تماماً .

حتى أنسى أننى قد نسيت تماماً ،

سيتجمد الحلم وسط ذكريات منتصف الشتاء ،

ثم أفتح باباً ، اغادره وحيداً ،

الى تلك الطريق المضاءة ببقايا نجوم ،

★ ★ ★

ظهر كاتب فريد فى نوعه لم يكن ينتمى لشعراء مدرسة « الفصول الأربعة » أو الى نقيضتها شعراء الادراك الاجتماعى وهو **كوزانو شيمپاى** Kusano Shimpei (ولد عام ١٩٠٢)الذى اشتهر بصياغة ألفاظ تعبر موسيقاها عن مضمونها ـ لعل اللغة اليابانية هى أكثر لغات الشعوب المتحضرة غنى بالأصوات المعبرة ـ ولقد استغل كوزانو هذه الظاهرة فى اللغة اليابانية حتى أنه اخترع لغة للضفادع ، ممتعاً القراء بالموسيقى العجيبة التى ليس لها معنى . لقد قال ان شغفه بالضفادع جاء نتيجة اعتقاده ـ بأنهم البوليتاريا الحقة ـ ولعل فى ذلك عودة الى فوضويته الاولى . ان استعماله للكلمات التى توحى أصواتها بمعانيها (ليصف صوت الأمواج) يتضح فى هذه القصيدة :

« البحر فى المساء »

من القاع البعيد ، العميق ، الكثيف ،

من الماضى المظلم ، المختفى ، اللانهائى

زوزوزوزو زووارو Zuzuzuzu Zuwaaru

زوزوزوزو زووارو

جن أون أوارو gun un uwaaru

البحر الأسود يستمر فى الزئير ،

والأمواج الرصاصية تولد فيه .

تنكسر الأمواج ، وهى ترش معرفتها الرصاصية اللون

وتزحف على بطونها فى المشى المبتل .

الأمواج الرصاصية تولد هناك ،

وعلى هذا الطريق أيضاً ،

ثم يبتلعها حبر الهند الأسود ،

ولكن تظهر مرة اخرى وتضرب الشاطىء

زو زو زو زو زووارو

زو زو زو زو زووارو

جن أون أووارو

وفى الثلاثينات حينما بدأت حروب الصين اصبح الشعر كغيره من سائر أنواع النشاط الأدبى تحت اشراف الحكومة . ولا عجب فقد شهدت نفس هذه الفترة تطوراً ملحوظاً فى الشعر السريالى والدادى ، فالهروب من الواقعية الى الخيال أو الى شعر صاف يخلق

معانى بنفسه بدلاً من التعبير عن أفكار موجودة قد ميز الشعراء المتحررين Avant garde امثال **كيتاسونو كاتسو** Kitasono Katsue (ولد عام ١٩٠٢) وجماعته التى تسمى ڤو vou وقد مدحها ايزرا پاوند Ezra Pound .

ومن الطريف أن نجد فى الشعر السيريالى الذى ازدهر فىاليابانمنذ الثلاثيناتشيئاً منالتقاليد القديمة للشعر المعقد الذى يمتلىء بالترابط اللفظى اللامعقول والذى نجده فى المسرحيات اليابانية ، فقد أدىاهتمام السيرياليين بالترابط اللفظى وظلال الكلمات أكثر من اهتمامهم بالأفكار ، الى أن لا يقعوا فى أخطاء تنشأ عن اعتناق ايدلوچيات معينة ، كما تجنب أيضاً شعراء « الفصول الاربعة » مشاكل السلطات الحكومية لعدم اهتمامهم بالامور السياسية ولهذا عرفوا بانهم أكثر جدية من جماعات الشعر الحديث الاخرى حين نشبت حرب الباسفيك عام ١٩٤١ . وفى أثناء هذه الحرب كانالشعراء يتصرفون مثلباقى أفراد الشعب، يبتهجون للانتصارات ويأسفون على موت الضباط ، وفى بعض الأحيان تنتابهم هيستيريا القتال .

نشأ جيل ما بعد الحرب فى جو كئيب من الجوع ، والسوق السوداء وانهيار القيم الأخلاقية مما أدى بهم الى الاحساس باليأس والشوق العقيم الى اللذة . والتف معظم الشعراء الجدد المهمين حول مجلة اطلق عليها اسم مناسب هو « الأرض الموات » The Wa-steland (Arechi) . وكتب شعراء«الأرض الموات » عن احساسهم بالخواء والعبث ، وعن شعورهم بالراحة (ان وجدت) فى بحثهم اليائس عن القيم الانسانية . وقد كتب **تامورا ريئشى** Tamura Ryuichi (ولد عام ١٩٢٩) زعيم شعراء الأرض الموات فى هذا المعنى :

« لماذا تغنى الطيور الصغيرة ؟ »

فى بار نادى الصحافة

أطلعنى صديقى هوشينو Hochino **على قصيدة أمريكية .**

« لِمَ يمشى الناس ؟ هذا فى البيت التالى » .

شربنا الجعة

وأكلنا فطائر الجبن ،

على مائدة ركنية

انجليزى كهل يشعل غليونه

وامرأته منكبة تقرأ قصة عن الله والشيطان .

بعد العشرين من سبتمبر

ستكون الليالى خريفاً دون ايمان .

تهادينا على شوارع الاسفلت الضيقة .

وافترقنا فى محطة طوكيو .

« لماذا تغنى الطيور الصغيرة ؟ »

صحوت من حلمى الى ظلام دامس ، يحركنى

شىء يسقط من ارتفاع شاهق ،

وانغمست مرة اخرى ،

فى حلمى ، الى « البيت التالى » .

هذا الاحساس بالأرض الموات نجده كثيراً فى شعر ما بعد الحرب رغم أنه يداخله بعض الأحيان شىء من السيريالية أو أساليب **الهايكو** Haiku ، التقليدية ، كما حدث فى قصيدة « الدرنات tubers » التى كتبها **آندو تشوجو** Ando Tsuguo (ولد عام١٩١٩) ووجدت ضمن مجموعة قسمت حسب فصول السنة طبقاً لتقليد الهايكو .

الديدان ، صرار الليل ، البزاقات

حين تذهب الأشياء العمياء

لتبحث عن أعين

الاشياء الميتة التى

تخاطبها برفق

رائحة نفسهم

من عام مضى

تتجمع أمامهم

جثث الطيور الصغيرة ،

مثل الدرنات المنسية ،

تسقط هذا الشهر

والأطفال المتيقظون

يتجولون فى سماء

لا يمكن دفنها

غداً ،

الخوخ ، الجراد ، والسحب المتراكمة .

ان « الدرنات » فى هـذه القصيدة تذكـر بقصيدة « اليوت » **الأرض الموات** رغم أن الوقت هنا هو شهر يونيـو ، والجذور لـم ينشطها المطر بقدر ما تعفنت وذبلت . السماء فقط هى التى لم يصبها الهـلاك بسبب تغير الفصول وتعطى وعدا بعودة صيف الطفولة .

ظهر بعد ذلك جيل من الشعراء اليابانيين نشأ فى زمن أكثر بهجة فابتعـد عن « الأرض الموات » واصر على خلق شعر عميق متفجر ، ولكن من الغريب انه لم يكترث بالقضايا الأخلاقية والسياسية التى عذبت اليابانيين القدامى . كان الانتاج الشعرى منذ الحرب تحت سيطرة الجيل القديم من الشعراء الى حد كبير وخاصة **ميوشى تاتسـوجى** Miyoshi Tatsuji **ونيشيواكى جونزابورا** Nishiwaki Junzabura استـاذ الأدب الانجليزى الـذى ترجم بعض أعمال ت . س . اليوت ترجمة معنى فقط . لقد فضل نيشيواكى استخدام السيريالية فى شعره وكان لاسلوبه الاستيطانى المشـع أثر كبير على الشعراء الناشئين ، وعادة ما يتسم الشعـر اليابانى المعاصر بالصعوبة فى تركيب الجمـل والصور كما أنه من المحتمل ظهور توافق بينـه وبين شعر اليوت Eliot ويتس Yeats وريلك Rilke أو المحدثين الفرنسيين حتى اذا كـان قد كتب دون أى تأثير مباشر مـن الغرب .

لقد اقتصر بحثنا حتى الآن على قصائد جديدة الشكل والاسلوب ـ مختلفـة الطول ومتأثرة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالغرب . وهذا لا يعنى ان الأشكال التقليدية للشعر اليابانى وهى التانكا Tanka والهايكـو Haiku قـد انتهى عهدها الى الأبد . لم يحـدث هـذا ، فبعد فترة من الركود النسبى الذى استمر حوالى عشرين عاماً بعد عودة ميجاى Meiji الى الحكم وعجزت خلالها أشكال التانكا والهايكو عن أن تعكس التغييرات التى طرات على المجتمع الجديد ، حدثت ثورة فى الهايكو Haiku علـى يد مازوكا شيكى Masaoka Shiki (١٨٦٧ـ ١٩٠٢) ثم فى التانكا Tanka على يد **يوسانو تيكان** Yosano Takkan (١٨٧٣ـ١٩٣٥) . ومن العبث أن نسرد التغييرات المتتابعة التى طرات علـى تذوق هذين النوعين من الشعر .

فى كلتا الحالتين كانت الثورة تعنى أولاً وقبل كل شىء رفض اساليب الكتابـة التى كانـت سائدة فى هذا الوقت . فهاجم **شيكى** الشاعر **باشو** Basho الذى كان يقدسه الناس لفترة طويلة وكأنه اله ، ونصح باستخدام الاسلوب التصورى الذى كان يستخدمه بوسون Buson فى القرن العشرين . وقد اهتم شيكى ايضـاً

بالتانكا ولكنه رفض كوكينشو Kokinshu ، شاعر التانكا المثالى فى القرن التاسع عشر ، وفضل المجموعة القديمة المانيوشو Manyoshu . وفى عام ١٩٠٠ بدأ يوسانو تيكان Yosano Takkan وزوجتـه **يوسـانو أكيكو** Yosano Akiko نشر مجلة ميوچو Myojo التى كانت لسـان التانكا الجديدة . وسرعان ما امتلأت صفحات مجلة الميوچو بألفاظ غير تقليدية مثل « العاطفة » « الدم » « البنفسج » « الجسد » وما الـى ذلك مما ينبىء بتيار من الرومانسية المفرطة التى يتصف بها الشعر الجديد . وقد أثار ديوان « الضفائر المتشابكة Tangled Hair » الذى نشرته أكيكـو Akiko عام ١٩٠١ القارئـات خاصة ، ليس فقط لجمال شعرها الغنائى ، ولكن لأن شعرها بدا وكأنه فتح عصراً جديداً من الحب الرومانتيكي . وباستخـدام اللغـة الكلاسيكية المعهودة التى كان يستعملها الشعراء القدامى استطاعت أكيكو Akiko أن تثير القراء بتحررها الذى يتضح فى هذه القصيدة :

من الدرجات العديدة

التى تؤدى الى قلبى ،

ربما تسلق

درجتين أو ثلاث .

كانت التانكا محور نشاط بعض الشعراء فى أوائل القرن العشرين . وكان ايشيكاوا تاكوبوكو Ishikawa Takuboku (١٨٨٥ — ١٩١٢) من المترددين على صالون يوسانـو Yosano واستطاع خلال حياته القصيرة أن يصبح أكثر شعراء التانكا شهرة فى اليابان . كتب تاكوبوكو أيضاً بعض القصائد بالاسلوب الحديث (سبق ترجمة جزء من قصيدة له فى هذا المقال) ولكنه اكتسب شهرته بسبب قصائد التانكا التـى كتبها ، وقد استمرت شهرته الأدبية حتى الآن ولا يزال معبود الجماهير ، هذا بفضل اثنتى عشرة قصيدة أو أكثر يحفظها كل شخص فى اليابان وأيضاً بفضل القصص الرومانسية التى تدور حول حياته التراجيدية ، وقد مال اليه النقاد التقدميون فى هذه الايام خاصة بسبب اهتمامه بالتحرر والاشتراكية . وفيما يلـى أشهر قصيدة تانكا كتبها :

على الرمال البيضاء

على شاطىء جزيرة صغيرة

فى البحر الشرقى ،

ووجهى مغرق بالدموع ،

ألعب بالكابوريا .

ومن الممكن اهمال قصائد تاكوبوكو Taku-boku على انها عاطفية جداً ولكن اليابانيين وجدوا لسحرها الحزيـن جاذبية خاصـة . فالصبى الـذى يشعر بالوحدة ويبكى وهـو يلعب بالكابوريا على الشاطىء الخالى لا بـد وانه أثار الاحساس بعطف أكثر دفئاً مما يثيره الشعر الجديد الذى يعبر عن الوحدة برمـوز غامضة ومحيرة . ان قـوة التانكا الغنائيـة البسيطة قد ساعدتها على البقاء حتى بعد أن نجح الشعر الجديد فى فتح ابواب للتعبير اكثر اختلافاً ومرونة من الشكل الكلاسيكى الصارم الذى يتكون من واحد وثلاثين مقطعاً . فالشكل نفسه قد دعم ما يمكن أن يعتبر فى الشعر الحر مجـرد صيحة عاطفـة لا تبـين . لم يكـن الشاعر بحاجة الى التفكير فى بناء للتانكا ، اذ أن البنـاء كـان موجـوداً بالفعـل وينتظـر حمله الرقيق . كانت قيود التانكا بالنسبة لشاعر مثل هاجيوارا ساكوتارو Hagiwara Sakutaro عائقاً شديداً يقف أمام تعبيره الشعرى ، اما بالنسبـة للعديد من اليابانيين غيره فقـد

تركز الحافز الشعرى فى رؤيا أو فكرة واحدة، قد يكون من الاسفاف الاسراف فى اطالة شرحها.

ومن البديهى ان تتأثر التانكا والهايكو بتطورات الشعر الحديث . فالتأثير الاوروبى واقتباس كلمات ذات اشتقاق اجنبى ، واستخدام اللغة الدارجة بدلاً من الكلاسيكية، والأبيات غير المنتظمة بدلاً من الأبيات التقليدية المكونة من خمسة أو سبعة مقاطع ــ كل هذا أثار عواطفهم وأدى الى انقسام بين شعراء التانكا والهايكو أكثر بكثير من انقسام الشعراء الجدد ، حتى ولو كان ذلك بسبب القدرة على استرجاع التقاليد بطريقة أكثر فاعلية . وقد انتصرت القوى المحافظة فى النهاية ، على عكس ما حدث فى الشعر الحديث ، واصبحت معظم التانكا والهايكو الآن باللغة الكلاسيكية . ورغم دخول بعض الكلمات الانجليزية والفرنسية التى تعطى نغمة غريبة الا أن الموضوعات التى تعالجها القصائد عادة ما تذكرنا بالماضى . فالموضوعات الحديثة ، حتى اذا عالجها شعراء ممتازون ، تبدو متكلفة متصنعة اذا ما هى كتبت بلغة وشكل تقليدى :

هذه الليلة انقطع

تيار الكهرباء ! وكلبى

فى الصالة يغفو ،

انى اسمع صوت

غطيطه الجروى الهادىء .

(ميا شوچى (ولد ١٩١٢ Miya Shuji)

★ ★ ★

أوراق الحنكة المتساقطة

جعلت شوارع الميناء قذرة ،

وفى تقاطع الطريق

أوقفنى جندى زنجى

وسألنى بأدب عن الطريق .

(كيمارا اوسامو (ولد عام ١٩٠٦ Kimara Osamu)

★ ★ ★

لا أملك الا أن اتصور

صديقى الذى نسى

ميله للشر

فى حبسه الانفرادى

شبح نفسه .

(كازوجاى كن (ولد عام ١٩٤٠ Kasugai Ken)

★ ★ ★

تتميز التانكا Tanka والهايكو Haiku عن الشعر الحديث بشىء واحد هام ، وهو انهما ليسا قصراً على الشعراء المتخصصين ذوى المران، فهناك فى الواقع مئات بل ربما آلاف من هواة التانكا والهايكو ممن لهم مجلات خاصة لنشر أعمالهم ، وهم ينتمون الى جميع مستويات المجتمع . كذلك تتضمن الصحف اليومية أعمدة مخصصة للتانكا والهايكو وفيها نجد كبار النقاد يعلقون على قصائد كتبها القراء أنفسهم ،حتى مجلات اتحادات العمال وصحف رجال الأعمال أيضاً تخصص أعمدة للتانكا والهايكو ، وعموماً تفضل الهايكو بسبب قصرها .

من السهل على أى يابانى ، حتى لو كان تعليمه متواضعاً ، ان يكتب قصيدة من سبعة عشر مقطعاً أو واحد وثلاثين مقطعاً . وفى حفلات الشراب كانت تجرى المباريات فى سرعة كتابة القصائد ، وعند الفوز من الميزات الاجتماعية . وبالطبع نجد أن نوعية الهايكو Haiku التى يكتبها الهواة مسفة للغاية فى بعض الأحيان . وعلى أية حال فقد نشر **كوابارا تاكيو** Kuwabara Takeo استاذ الأدب

الفرنسى فى جامعة كيوتو Kyoto مقالاً عن الهايكو باسم « حول فن الدرجة الثانية On second class art » كان أكبر المقالات تأثيراً منذ الحرب (عام ١٩٤٦) . وقد أكد **كوابارا** فى هذا المقال أن الفرق بين هايكو يكتبها شاعر استاذ واخرى يكتبها كاتب بنك أو مهندس فى السكك الحديدية لا يكاد يرى . وقد اتبع كوابارا الطريقة التى استخدمها ى. أ. ريتشاردز I. A. Richards فى كتابه « النقد التطبيقى Practical Criticism » فطلب من مجموعة من زملائه ان يقوموا عدداً من قصائد هايكو ، كتب بعضها كبار الشعراء ، وكتب الآخر هواة ، ولكنه اخفى اسماءهم ، وكانت النتائج غير متجانسة مما جعل كوابارا يؤكد مزاعمه من أن معظم الناس يحكمون على قصيدة الهايكو على اساس سمعة كاتبها وليس على أساس القصيدة نفسها . ثم تساءل كوابارا عما اذا كان من المحتمل أن نخلط بين قصة قصيرة اوقصيدة ألفها كاتب ماهر ،واخرى ألفها هاو ، واستنتج من ذلك أن الهايكو لا بد وأن تكون من فنون الدرجة الثانية ، ولا ضرر من أن تكون تسلية فنية بسيطة للهواة ولكن لا يمكن اعتبارها بالتأكيد وسيلة جادة للأدب .

وقد اثار مقال كوابارا الكثير من المناقشات، كما كان متوقعاً ، وتحول كثير من براعم شعراء الهايكو الى مجالات اخرى . من الصعب أن نقول ان فناً مثل هذا له أعداد من الهواة والمهتمين لم يزدهر، ولكن مقال كوابارا بالتأكيد هز اسس هذا الفن بدرجة كبيرة بحيث لم يعد الى ماكان عليه من قبل. أما التانكا ولو انها لم تكن هدف كوابارا الا انها كانت معرضة لنفس النقد. ولهذا عانت من ارتباطها الوثيق — كشكل شعرى قديم ، ومن ثم نقى من الشوائب الأجنبية — بالنشاط المغالى فى القومية أثناء الحرب . فقد كان شعراء التانكا يتغنون بشدة وبصوت عال بقداسة العائلة الملكية ، ورسالة اليابان فى نشر الحضارة . ولذا فان الطالب الذى يكتب التانكا اليوم ينظر اليه بالريب على أنه قد يكون فاشياً ، بصرف النظر عن الموضوع الذى يكتب عنه . ولنذكر أن الفتى ذا السبعة عشر ربيعاً الذى اغتال قائد الحزب الاشتراكى ، كتب قصيدة تانكا وهو فى سجنه قبل أن ينتحر .

وبالاجمال فان مستقبل التانكا والهايكو لا يحمل الأمل فى طياته رغم العديد من أعمدة الصحف والمجلات المخصصة لهما . انهذين النوعين لا بد انهما سيعيشان ، تقريباً كأى فن تقليدى فى اليابان ، يمارسهما كبار السن المعتزلون وعدد قليل من الشباب النشط . أما مستقبل الشعر فى اليابان — مثل غيرها من البلاد — فسيكون فى أيدى أنصار الشعر الحديث المتخصصين فى كتابته. قد نأسف على انهيار الفن الشعرى اليابانى الصميم ،ونخشى أن يكون الشعر الجديد مجرد انعكاس لكتابة الغرب أو أكثر قليلاً . ولكن الشعر اليابانى الحديث قد اكتسب الآن شخصية خاصة به ورغم انه يُعتبر جزءاً من تيار الشعر العالمى الكبير ، وليس تياراً منفصلاً الا انه فى صميمه يابانى كما يمكن أن تكون اليابان فى منتصف القرن العشرين . اليك مثلاً ما كتبه **تاكامورا كوتارو** Takamura Kotaro (١٨٨٣—١٩٥٦) عن شعره ، وما قاله ينطبق ايضاً على كل الشعر اليابانى الحديث :

« شعرى »

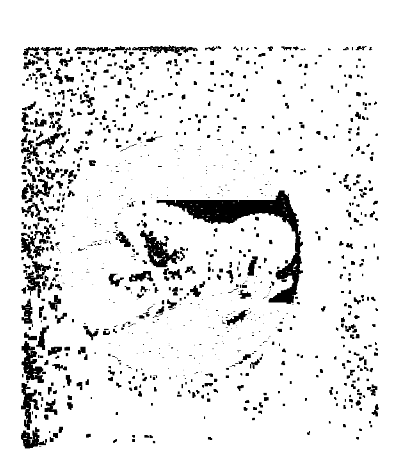
شعرى ليس جزءاً من شعر الغرب ،
يتقارب الاثنان ، المحيط من المحيط ،
ولكنهما لا يتطابقان ...

لى شغف بعالم الشعر الغزلى ،
ولكنى لا انكر أن شعرى مختلف التكوين .
ان جو أثينا ومسارب نبع المسيحية
خطا نمط شعر الغرب فكراً ولغة ،
لقد هز قلبى بجماله وقوته التى لاحدود لها .
ولكن تركيبه ، من قمح ، وجبن ، ولحم رقيق ،
يتعارض مع مقتضيات لغتى .
ان شعرى ينبت من أحشائى ــ
اذ ولدت فى أطراف الشرق الأقصى ،
نشأت على الارز والشعير، وفول الصويا ولحم السمك ..
شعر الغرب هو جارى العزيز ،
ولكن شعرى يتحرك فى مجرى مختلف .

★ ★ ★

وليم بطلر ييتس

سهيل بديع بشروئي *



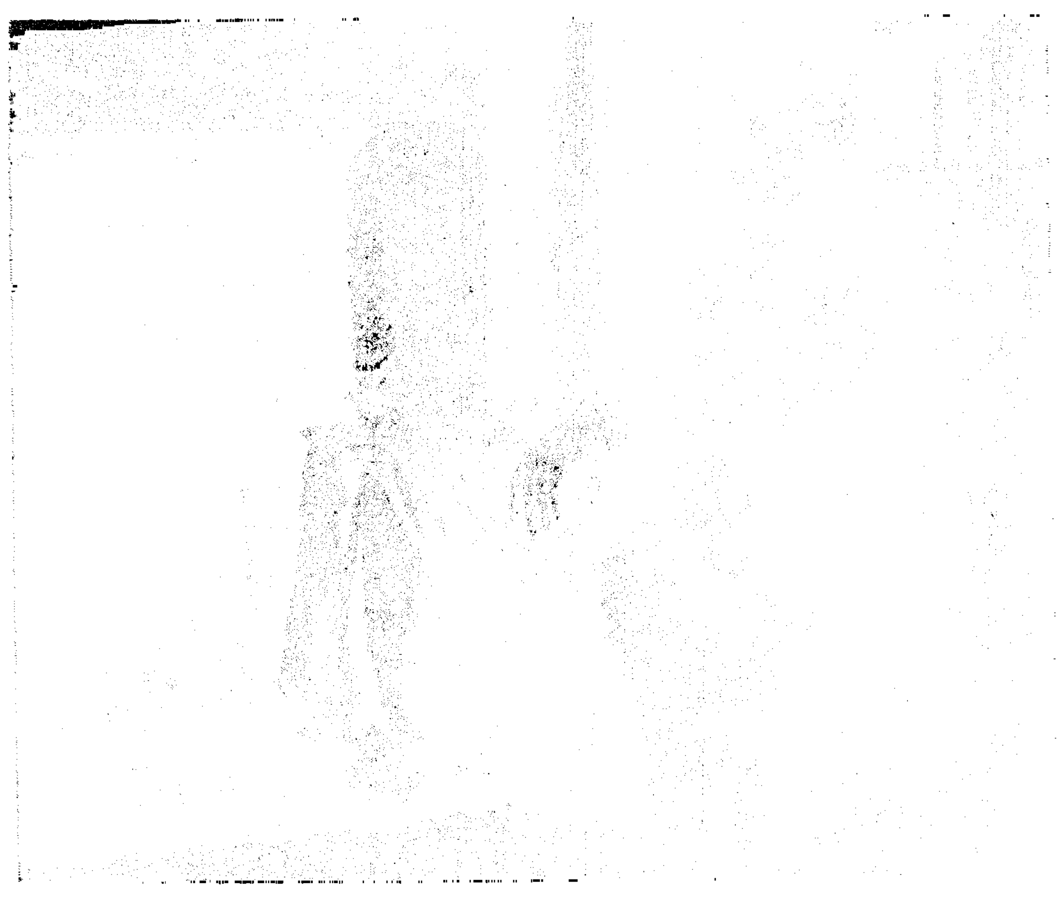
احادي القرن : الرمز الذي رسمه
سترج مور للشاعر ييتس

ولد **وليم بطلرييتس** فى ضاحيةمن ضواحى دبلن فى اليوم الثالث عشر من حزيران (يونيه) عام ١٨٦٥ ، ومات فى اليوم الثامن والعشرين من كانون ثانى (يناير) عام ١٩٣٩ فى مدينة روكبرين بالقرب من موناكو حيث دفن . وما أن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى نقل رفاته الى موطنه الأصلى فدفن من جديد عام ١٩٤٨ فى ساحة كنيسة « درمكليف » قرب مدينة سليجو على ساحل ايرلندة الغربى .

من النادر أن نجد بين الشعراء شاعراً

* الدكتور سهيل بديع بشروئى هو رئيس دائرة اللغةالانجليزية وآدابها بالجامعة الأمريكية فى بيروت وقد نشر عدة كتب بالانجليزية عن « ييتس » قامت جامعة اكسفورد بنشراحدها عام ١٩٦٥ ـ عمل بالتدريس الجامعى فى السودان ونيجريا وبريطانيا وكندا والولايات المتحدة الامريكية .

استطاع ان يملأ عمر الانسان على قصره بمثل النشاط الذهنى والعملى الذى ملأ به ييتس حياتــه ، فقد نجح فى تأسيس الجمعيات الأدبية التى بعثت الحياة فى الانتاج الأدبى فى ايرلندة وأصــبح رائد الحركة المسرحيــة الايرلندية التى كان لها الفضل فى اخراج أولئك الممثلين والكتــاب المسرحيين الذين وهبهـــم « مسرح آبي » المشــهور للعالم . وفى عــام ١٩٢٢ اختير عضـــواً فى مجلس الشــيوخ الايرلندىوفاز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٣، وقام بالاضافة الى كل هذا برحلات واسعة فى أمريكا وفرنسا واســبانيا والسويد فاغتنى واغنى فى ميدان الثقافة والأدب أينما حـل . كان ييتس متطرفاً فى الزى والمسلك رغم تعنت عصره الذى كان يؤمن بتوحيد كل شيء ، فلم يتوان فى بحثــه عن الحقيقة عن استقصـــاء مواضيع غامضة وشاذة ، وذهب يبنى عقيدته الباطنيـــة مما عثر عليــه فى ابحاثه العديدة فى أديان الشرق وفلسفته وفى مدارس التصوف ، وفى علــوم السـحر والتنجيم ، وفى محاولات الاتصال بالأرواح . الا أن ييتس كان شاعراً قبــل كل شيء ، ولقد أحس احساسا عميقاً بمقتضـيات زمانه وأدرك مكانة هذا الزمان التاريخية واهميته ، وتمكن وهو فى منتصف حياته الأدبية من أن يخلق لنفسه اسلوباً فنياً جديداً يقدر على التعبير تعبيراً سامياً ومليئاً بالطاقة الخلاقة المنبعثة مــن حيــاة العــوام ولهجتهم . وقد وصــف نفســه بأنه من تلك



الشاعر وليم بطلرييتس فى خريف العمر وقبل وفاته بمدة قصيرة

الفئة التى اطلق‌عليها اسم «آخر الرومانسيين» وبالفعل كانت رومانسية ييتس رومانسية لم يفتها أن تنظر الى النواحى المؤلمة من حياة الواقع بنفس الجدية التى نظرت بها الى جوهر الجمال .

والآن وبعد مرور نحو أكثر من قرن من الزمان على مولده ليست ايرلندة ، وهى التى غذت أدبه ، وحيدة فى الاعتراف بفضله وبما حققه من نجاح بل يشاركها فى ذلك العالم الناطق باللغة الانجليزية ــ هذا العالم الذى وهبه ييتس تركة غنية فى مجالات اللغة والأدب والفكر .

ليس القصد هنا تقديم دراسة شاملة لانتاج ييتس المستفيض من مسرح ونثر وشعر ، بل هدفنا أن نعرض لأهم مؤلفاته الشعرية فقط فى الاطار العام للشعر الانجليزى المعاصر ، فالحديث عن ييتس ليس من الامور السهلة نظراً لتعدد نواحى فنه وزخرة الحياة عنده وتشعب فلسفته وسعة الافق الذى يسبح فيه خياله . علينا اذن أن نقنع بلمحات خاطفة من أدبه الرفيع وفلسته الخاصة، دون ان نتطرق الى الحديث عن مسرحياته الشعرية أو النثرية والتى تبلغ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية (١) ، أو الى نثره الرفيع البديع ، مكتفين بالتعرض الى شعر ييتس المتنوع الطعم واللون والمتميز بالعمق والدقة والابداع على نحو فريد بين شعر عصره .

يبدو لنا أن مكانة ييتس الحقيقية وأثره الفنى والأدبى فى تطور الشعر الانجليزى الحديث من المسائل التى لم تتضح بعد ، ولن نعجب اذا ما طلعت علينا السنوات القادمة بأبحاث عديدة ودراسات مستفيضة ، تبين أثر ييتس الهائل فى الشعر الانجليزى الحديث .

وليس هدفنا هنا أن نتحدث فقط عن مكانة **ييتس** وأثره فى هذا الشعر ، ولكننا فى عرضنا السريع لأعماله لا بد أن نلمس بعض جوانب من فن الشعراء الانجليز الذين عاصروه . وما دمنا قد أشرنا الى مكانة ييتس وأثره فى تطور الشعر الانجليزى الحديث ، فلا يضيرنا أن نشبه تطوره ــ كشاعر وأديب ــ بتطور ذلك الشعر بصورة عامة . فالواقع أن أعمال ييتس تعكس لنا صورة رائعة لتطور الشعر الانجليزى الحديث ، من حنين‌الرومانسية الى ثورة التحرر الفنى التى ميزت سنوات ما قبل عام ١٩١٤ ، ومن مولد المذهب الواقعى فى الشعر الحديث ، الى مرحلة الاهتمام بالتعبير تعبيراً موضوعياً ، ومحاولة تصوير عالم الواقع كما هو .

وكان لا بد لييتس أن يتأثر بمعاصريه من شعراء الانجليز ، الا ان عبقريته الفذة تظهر جلية فى الموقف الذى اتخذه منهم فى الوقت ذاته . فقد أدرك بحصافته وحسه مواطن الضعف الفنى عندهم ، ومن ثم جاهد فى أن يخلص شعره من مواطن الضعف تلك ومن كل ما ينتقص من فنه .

وقصة تطور الشعر الانجليزى الحديث قصة معروفة لا داعى للافاضة فى سردها، ففى

(١) ينقسم تاريخ انتاج ييتس المسرحي الى ثلاث‌فترات : الفترة الاولى وتمتد من عام ١٨٨٤ الى ١٨٩٩ ، والفترة الثانية وتمتد من عام ١٩٠٠ الى ١٩١٠ ، ثم الفترة‌الثالثة وتمتد من ١٩١١ الى خاتمة حياته عام ١٩٣٩ . اهتم ييتس بالمسرح طوال حياته ، ووهبه عشر سنوات (١٨٩٩ ــ١٩١٠) من أثمن سنيه ، كان جل همه فيها منصباً على تنظيم الحركة المسرحية فى ايرلندا ، وعلى خلق مسرح عالى ذى‌مستوى ممتاز . وبذل فى ذلك السبيل من الجهد والعناء ما يدعو المنصف من مؤرخي حركة الأدب فى موطنه الى تسميته« أبو المسرح الايرلندى » . فقد كان بدون شك مؤسسه الأول والمشرف على شؤونه ، والمدافع عن حقوقه ، والناقد المنصف‌لفنه ، والمرشد الحصيف لأمره . والمدهش فى كل هذا ان ييتس خلق لايرلندا ، التي لم تعرف الفن المسرحي فى تاريخها‌الطويل ، مسرحها الأول الذى أصبح بفضل توجيهاته وارشاداته وقيادته أعظم مسرح عرفة العالم الناطق بالانجليزية‌منذ شكسبير .

اواخر العقد الأول من هذا القرن بدأ عدد من الشعراء ـ وعلى رأسهم **ازرا پاوند** (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢) ـ يحسون بضرورة تجديد اسلوب الشعر ، فسعوا الى استبدال التعابير الشعرية البالية ، البعيدة كل البعد عن حقائق الحياة المعاصرة ومطالبها ، بتعابير جديدة . ولم يشذ عن هؤلاء **ت . س . اليوت** (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) الذى تأثر هو ويتس تأثرا بالغا بآراء پاوند ومحاولاته الفنية ، وسرعان ما تبع هذا الاحساس العميق ـ بضرورة تجديد اسلوب الشعر ووسائل التعبير الفنى ـ ظهور ذلك الاسلوب الجديد الذى أطلق عليه رواد الشعر والأدب آنذاك « اسلوب التخاطب العام » أو « لغة الكلام العادية » "common language" or "common syntax" or "common usage" وهو الاسلوب الذى ميز شعر **سيجفرد ساسون** (١٨٨٦ ـ ١٩٦٧) **وأيزاك روزنبرج** (١٨٨٠ ـ ١٩١٨) فى لهجته الحانقة الغاضبة ، وشعر **ويلفرد اوين** (١٨٩٣ ـ ١٩١٨) فى حسرته الفاجعة . ووصلت خيبة الأمل التى أحس بها عالم ما بعد الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ـ ١٩١٩) الذروة فى قصيدة اليوت الخالدة « **اليباب** The Waste Land » ، وفى الاتجاه الذى تمثل فى ما كتبه **د . هـ . لورانس** (١٨٨٥ ـ ١٩٣٠) من اعادة تأكيد القيم الفطرية المتصلة بالجنس والدين ، ثم فى الاتجاه الذى تمثل فى شعر **اديث سيتويل** (١٨٨٧ ـ ١٩٤٦) من التجاء الى التنميق المفرط ، وخلق عالم من الجمال قائم بذاته .

ولكن العقد الثالث من القرن العشرين رأى اتجاهاً ايجابياً ، فمن جهة أكد اليوت ايمانه بالمسيحية ، وشاركه فى ذلك عدد من معتنقى مذهبه ، بينما خرج علينا يتس بمذهبه الخاص الذى كان مزيجاً من المسيحية المتحررة ، ومن فلسفة الصوفية ، وفلسفة **جورج مور** (٢) .

ومن جهة اخرى بدأ الدافع السياسى الاجتماعى ، الذى ظهر نتيجة لأبحاث **فرويد** وفلسفة **كارل ماركس** ، فى تحريك عدد كبير من الاتجاهات . فقد مجد كل من فرويد وماركس مبدأ الاخوة الانسانية وفكرة خلق مجتمع لا تفرق اجزاءه التعصبات الطبقية ، وعبر كل منهما عن هذه الأفكار بصور اتصلت اتصالاً وثيقاً بعالم المدن وعالم الآلة المعاصر ، واستعمل كلٌ منهما اسلوباً كان نتيجة الظروف الخاصة التى صاحبت ميلاد ذلك العالم الجديد . وكرر الاثنان الوعيد والانذار ، وتنبآ بما ينتظر العالم من كوارث فظيعة اذا فشل أهل الأرض فى تحقيق مبدأ الاخوة الانسانية ، وخلق ذلك المجتمع العادل الخالى من التعصبات الطبقية .

وهكذا فبعد الأزمات المالية العصيبة التى حاقت بالعالم الغربى عام ١٩٢٩ وبروز القوة الهتلرية فى المانيا وتفاقم خطر الفاشية العالمية ، وغزو ايطاليا للحبشة ، وتفتت عصبة الامم وانهيار صرحها ، وتفشى عدد العاطلين ليبلغ المليونين فى بريطانيا وحدها ، واندلاع نيران حرب ضارية على الأرض الاسبانية (Spanish Civil War) (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩) والتى اعتبرها الجميع بمثابة الدورة الاولى فى الصراع الدامى الذى جاءت به الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) . بعد كل هذا

---

(٢) جورج ادوارد مور (١٨٧٣ ـ ١٩٥٨) هو الفليسوف الانجليزى المشهور الذى تركت آراؤه اثرا عميقا فى الفكر الغربى المعاصر رغم قلة انتاجه . له ثلاثة كتب رئيسية هى :

Principa Ethica (1903).
Ethics (1912)
Philosophical Studies (1922).

ويُعتبر كتابه Principa Ethica اتجاها فلسفيا جديدا نتج عنه ما يمكن أن يوصف بحق بانه « فلسفة الواقعية الجديدة New Realism » أو « فلسفة الفطرة السليمة e Philosophy of Common Sense » التى عبر عنها مور بأسلوب « التخاطب العام » أو « لغة الكلام العادية common usage » .

أصبح العقد الثالث من القرن العشرين فترة خيم عليها يأس قاتل واحساس بالفشل ، وغلبت الأفكار السياسية على كل شيء ، فأصبح شاغل الشعر آنذاك التعبير عن ذلك الجو المخيف المسيطر على العالم ، فعكست آثار الشعراء الذين كتبوا في تلك الحقبة طبيعة الجو الذى كانوا يعيشونه ، فقاد **ويستون هيو اودن** (المولود عام ١٩٠٧) تلك الزمرة من الشعراء الذين صرخوا في وجه عالم يدعى الحضارة وهو متوحش متعطش للدم والظلم فانتقدوا الأوضاع السياسية والاجتماعية ورفعوا علم الماركسية ونادوا بالشيوعية العالمية التى لم تكن بالنسبة لهم عقيدة بقدر ما كانت مخرجاً من اليأس الذى غلف كل شيء، فقد فهم هؤلاء الشيوعية على انها الديمقراطية الغربية البريطانية وكان أبرز هؤلاء الشعراء الذين انضووا تحت لواء اودن : **لويس ماكنيس** (١٩٠٧ ــ ١٩٦٣) **وستيفن سبندر** (المولود عام ١٩٠٩) .

وقد يجد الباحث المدقق مجالاً للمقارنة بين تطور هذا الشعر الذى لخصنا قصته وبين تطور فن شاعرنا ، رغم ما ينطوى عليه تطور هذا الأخير من تباين واختلاف . فقد كان نتاج ييتس الأدبى في بادىء الأمر يعتمد على طبع شعرى حالم وعلى انغماس في عالم الرؤيا والخيال البعيد عن عالم الواقع .

ففى باركورة أعماله الشعرية عبر عن حنين شديد الى ماضى ايرلندا ، والى عصر البطولة من تاريخها الطويل ، والى تخليد ذكرى أبطال ذلك التاريخ واعادتهم الى الحياة في شعره . وقد سجل هذا الاتجاه عند ييتس المرحلة الاولى من مراحل تطوره ، هذه المرحلة التى تمثلت في دواوينه الشعرية « تقاطع الطريق » (Crossways) (١٨٨٩) ، و « الوردة » (The Rose) (١٨٩٣) ، « والريح بين القصبات » (The Wind Among the Reeds) (١٨٩٩) ، وفى قصيدتيه الطويلتين « رحلات اوشين » The Wanderings of Oisin (١٨٨٩) و « الأمواه القاتمة » (The Shadowy Waters) (١٩٠٠) (٣) .

ولعل أشهر قصائد ييتس في هذه المرحلة قصيدة « جزيرة اينسفرى » (٤) ("The Lake Isle of Innisfree") من ديوان « الوردة » التىنلاحظ فيها هذا الاتجاه الحالم والحنين الرومانتيكى الشديد نحو ذلك العالم الهادىء الذى عرفه أيام صباه في ربوع « سليجو » الهادئة والطبيعة المحيطة بها ، كما نلاحظ أيضاً كيف يحاول الشاعر الهرب من عالم الواقع الى ذلك العالم الذى أصبح الآن ملكا لخياله فقط :

جزيرة اينسفرى (٥)

سانهض الآن ، واذهب الى « اينسفرى »

وهناك أبني كوخاً صغيراً من الطين والأغصان :

وسيكون عندى هناك تسعة صفوف من الفاصوليا وخلية النحل

---

(٣) الاشارة هنا الى القصيدة وليس الى المسرحيةالتي تحمل نفس العنوان رغم ان المسرحية عبارة عن وضع القصيدة في قالب مسرحي فتاريخ القصيدة هو عام ١٩٠٠بينما نشرت المسرحية في قالبها النهائي عام ١٩٠٧ .

(٤) القصائد والمقتطفات الشعرية في هذا المقال كلهاماخوذة من المجموعة الشعرية
The Collected Poems of W. B. Yeats (London, Macmillan, 1963)

(٥) جزيرة حقيقية في بحيرة جيل في مقاطعة « سليجو » ، كان الشاعر يتردد عليها أيام صباه .

وأعيش وحيداً فى وسط تلك الأشجار التىتغمرها همهمة النحل
وسأنعم بالهدوء هناك حيث تقطر السكينة
من وشاح الصباح الى حيث يفرد صرار الليل
هناك يتألق منتصف الليل ويتوهج منتصفالنهار بلونه الارجواني
والمساء تملؤه أجنحة العصافير
سأنهض واذهب الآن ، لأنه طوال الليل والنهار
يترامى الى سمعي صوت خافت تبعثه مياهالبحيرة وهي تغسل الشاطىء
فعندما أقف فى منتصف الطريق أو علىالأرصفة الرمادية
أسمع ذلك الصوت فى اعماق القلب .

★ ★ ★

وقد أثارت « جزيرة اينسفرى » هذه سخط الشاعر فيما بعد ، وكاد يحذفها من دووواينه الجامعة نظراً لشيوعها ، ولمحاولة صغار الشعراء من معاصريه تقليد اسلوبه فيها والنسج على منوالها . وقد شرح موقفه منها شرحاً أخاذاً فى سيرته الذاتية بعنوان « سير » (Autobiographies) ، وفسر ما جعله يمج هذا النوع من القصائد فيما بعد .

أما القصيدة الثانية التى تشارك « جزيرة اينسفرى » فى شهرتها ، فهي تلك التى ترجمها عن رونسار الشاعر الفرنسى المشهور (٦) والتى مطلعها « عندما تهرمين » "When You Are Old"

عندما تهرمين

عندما تهرمين وتشيبين وتمتلىء أجفانك نعاساً
وتبكين قرب المدفأة ، تناولي هذا الكتاب
واقرئي ببطء واحلمي بتلك النظرة الناعمة
التي كانت يوماً لعينيك وما كان لهما من ظلال عميقة .
أحب الكثيرون لحظات رقتك النابضة بالحبور ،
وأحبوا جمالك بحب زائف أو حق ،

---

(٦) الشاعر بيير دى رونسار (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥) من اعظم الشعراء الافرنسيين واشهرهم ، حاول هو واتباعه خلق لغة ادبية غنية ، طيعة ، رفيعة، تماما كما فعل بترارخ فى ايطاليا وقصده أن يخلق لفرنسا لغة يمكن بوساطتها التعبير عن اسمى انواع الشعر حتى يتمكن الشعر الفرنسى من منافسة الشعرين الاغريقى والرومانى القديمين . ويتميز شعر رونسار بالاناقة اللفظية وتقاليد شعراء البلاط الا انه يمتاز ايضا بصراحة مشرقة ونقاوة وعدم تكلف وبراءة متجددة هى من مميزات عصور ما قبل النهضة .

ولكن رجلاً واحداً أحب فيك نفسك السائحة
وأحب الأحزان المرتسمة على وجهك المتغير .
وعندما تنحنين قرب القضبان المتوهجة
دمدمي بشيء من الكآبة : كيف هرب الحب
وأخذ ينقل الخطى فوق الجبال الشاهقة
مخفياً وجهه بين حشد من النجوم .

★ ★ ★

وقد اتجه ييتس وزملاؤه من أعضاء « نادي النظّامين » (٧) (The Rhymers' Club) في ذلك الحين الى **والتر پاتر** (١٨٣٩-١٨٩٤)، والى زعماء الرمزية من الشعراء الفرنسيين . وكان لأصدقائه أمثال **آرثر سيمونز** (١٨٦٥ ـ ١٩٤٥) أثر كبير في الاتجاه الرمزى عنده ، فقد شحذوا خياله بما قصوه عليه من حركة الرمزية في الشعر الفرنسى آنذاك . وبالرغم من زياراته لباريس والتقائه بزعماء تلك المدرسة ، فقد بقى مصدر معلوماته الوحيد عن هؤلاء اصدقاؤه من « نادي النظامين » نظراً لعدم اتقانه الفرنسية . وفى « نادى النظامين » التقى ييتس **بليونيل جونسون** (١٨٦٧ ـ ١٩٠٢) **وارنست داوسون** (١٨٦٧ ـ ١٩٠٠) ، وهما الشاعران اللذان خلدهما في سيرته الذاتية وفى شعره . فقد عاونه هذان وزملاؤه من أعضاء النادى فى معرفة التيارات الاوروبية المختلفة ، وساعدوه على الاتجاه نحو نظرية جديدة فى الشعر .

ويظهر الأثر الفرنسى (٨) فى شعر ييتس جليا ما بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠ ، حين أعلن بصراحة ايمانه بملارميه ومذهبه الأدبى (٩) ، وصرح فى أحدى قصائده أن « الكلمات وحدها

---

(٧) كان الفضل فى تاسيس هذا النادى الأدبى عام١٨٩١ لارنست ريس ، و ت . و . رولاستون ، وييتس . وقد ضم فيما بعد ليونيل جونسون ، وارنست داوسون ،وسيلوان ايماج ، وجون دافيد سون ، وادوين اليس ، وجون تود هنتر .

(٨) لقد عالج هذه الناحية الدكتور دافيز فى كتيب قيم تحت عنوان :

E. Davis, **Yeats's Early Contacts with French Poetry** (Pretoria, University of South Africa, 1961).

(٩) ستيفان ملارميه (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) أشهر شعراء الرمزية فى فرنسا ويوصف احيانا بانه الشاعر الرمزى الأول . كان ييتس من أشد المعجبين به وكتب عنه بحرارة وحماس بالغين . حاول ملارميه أن يجعل للشعر ذات الاثر الذى تتركه الموسيقى وذلك بان يترك فى القارىء اثراً مباشراً ليس عن طريق العبارات الواضحة ولكن بخلق ترابط وثيق بين المعانى التي يعبر عنها ، فاستعمل الصور الشعرية العديدة المترابطة المتصلة التي لها علاقة وثيقة بعضها ببعض كما هو الحال فى ترابط الأنغام فى القطعة الموسيقية الواحدة .ورغم أن التعبير الشعرى عنده لا يسقط من حسابه التسلسل المنطقي فانه كثيراً ما يقلب اللفظ ويؤخره أو يقدمه . كان هم ملارميه ان يستحوذ على اهتمام القارىء كله فلا يترك له مجالاً ليكون تحت سيطرة اى شاغل آخر سوى الأثر الشعرى ولهذا حذف كل علامات الترقيم (Punctuation) لانها تعوق المفهوم الكلي للشعر ولا تترك المجال الواسع أمام الخيال لتداعي المعانى والصور . ويعتبر ملارميه فى استعمال التعبير غير المباشر وفى البراعة اللفظية التي اشتهر بها ، رائد الشعر الغربي الحديث .

هي الخير الأكيد » . أما أثر ييتس فيظهر جلياً فى اتفاقه معه على ان « الفن ما هو الا عالم الأحلام » .

وقد أثر طبعه الحالم آنذاك فى قصائد الغزل التى كتبها وعبر فيها عن حبه **لمود جون** (١٠) الفتاة التي ألهبت خياله ، فوصف جمالها بأنه جمال الملكات ، ورمز لها برموز مختلفة . وقد اتسمت تلك القصائد بلون خيالي بعيد ، ومثلت لنا أشباحاً جميلة تركت الجسد وطافت فى عالم حالم أثيرى . وقد عبر عن عاطفته الجياشة ، وعشقه العارم لمود جون بشكل لا يترك الا أصداء أثيرية خافتة ،

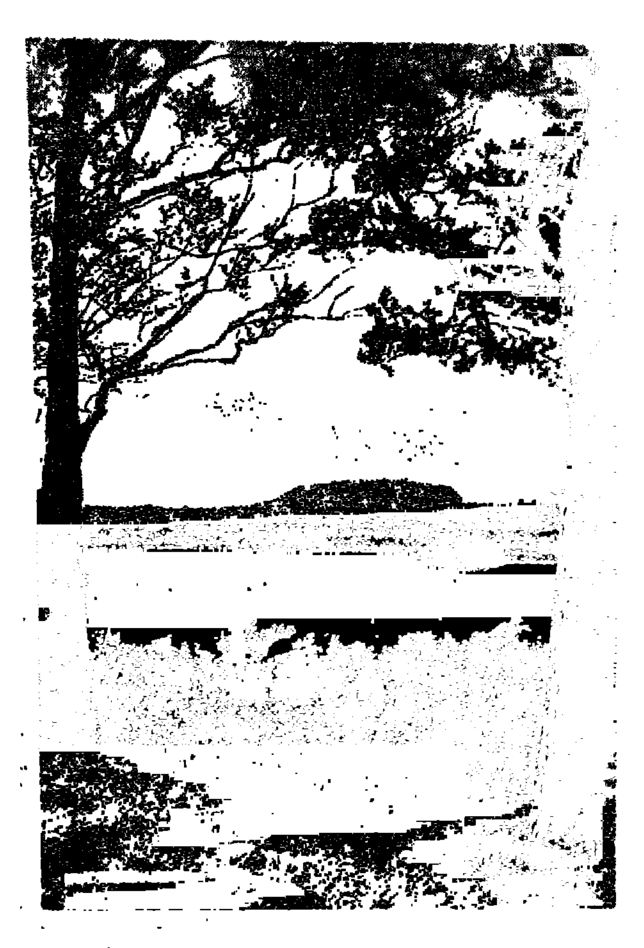
---

(١٠) كانت مود جون (١٨٦٦ ـ ١٩٥٣) ابنة ضابطبريطانى وام ايرلندية شبت لتصبح أشهر امرأة فى تاريخ ايرلندا السياسى اذ وهبت حياتها لخدمة القضية الايرلنديةوالدفاع عن حقوق ايرلندا وكان اتجاهها السياسى يميل الى العنف واستعمال القوة . كان أول لقاء بين مود جون وييتسعام ١٨٨٩ عندما زارت منزل والد الشاعر فى « بدفورد بارك » فى لندن وهى تحمل رسالة من جون اوليرى أعظم القادةالوطنيين آنذاك . وقد كان هذا اللقاء حباً من أول نظرة بالنسبة لييتس فوصف أثر مود جون عليه فى سيرته بقوله :« كانت بشرتها مضيئة كنوار شجرة التفاح اذا ما تخللته اشعة الشمس » فيصورها وكأنها تجسد الربيع فى شكلامراة . وقد بثها ييتس لواعج غرامه مدة ثلاث عشرة سنة بدون ان ينجح فى اقناعها بالزواج منه وعبر عن حبه الفاشلفى قصائد عدة فى سياق مقالي ، هذه أمثلة منها ، ففى قصائده المبكرة يرمز اليها « بالزهرة » أو « الوردة » ، وهى أيضاً فيما بعد ـ « ديردرة » بطلة الأساطير الايرلندية القديمة و « ديردرة » هذه اشبه ما تكون بليلى العامرية فى الأدبالعربى ، ومما لا شك فيه أن أثر مود جون عليه كان أثراً عظيماً وكان للعلاقة التى بينهما وللطريقة التى عالجت بهامود جون هذه العلاقة أثر بالغ تسبب فى تغير مجرى حياة الشاعر . فقد تجاهلت مود جون توسلات ييتس عارضاً عليهاالزواج اذ تزوجت من شون ماكبريد عام ١٩٠٣ وهو الزواج الذى لم يدم أكثر من سنتين . وعندما اعدم ماكبريد بعدفشل ثورة ١٩١٦ عاد ييتس فعرض عليها الزواج مرة اخرى الا أنها رفضته هذه المرة أيضاً . وفى محاولة يائسة عرضالزواج على ابنتها « ايزولت » التى أخبرته بانها تعتبره عما لها مما يجعل زواجها منه مستحيلاً . فما كان من ييتس الان قرر الزواج بأية فتاة مناسبة فساعدته الليدى جريجورى فى اختيار عروسه وتزوج عام ١٩١٧ من الآنسة جورجى هايدليس التى كانت له خير زوجة وأسعدته سعادة كبرى عبر عنها ييتس فى قصائده بعنوان « من سليمان الى ملكة سبا Solomon to Sheba » و « سليمان والساحرة Solomon and the Witch » الا أن الصداقة التى كانتتربط مود جون بييتس بغض النظر عن قصة الحب هذه استمرت الى نهاية حياة ييتس عام ١٩٣٩ . وبقيت مود جونبالنسبة لييتس رمزاً لسحر المراة وجمالها فوصفها فى قصيدته « دعاء الى ابنتىA Prayer for my Daughter» بانها « أجمل امرأة ولدت فى هذا العالم » وكانت عنصر الالهام فى قصائد الحب التى كتبها فى كل مرحلة من مراحل حياته .وبحلول عام ١٨٨٠ كان الشعر الفيكتورى (شعر عصر الملكة فكتوريا ١٨٣٠ ـ ١٨٨٠) قد استنفد أغراضه ولم تشهدالعشرون سنة الباقية من القرن التاسع عشر اية دلائل على تطور جديد فى الشعر الانجليزى . وغلبت المدرسة المعروفة ب« ما قبل الروفائيلية Pre-Raphaelism » على كل ما عداها وكان أبرز ممثليها فى تلك الحقبة المتاخرة الشاعرالرسام وليم موريس (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦) أحد أعز أصدقاء جون بطلر ييتس ، والد شاعرنا . وفى العقد الآخير من ذلكالقرن فقد الشعر الفيكتورى عملاقيه الكبيرين فمات براونج عام ١٨٨٩ ولحقه تنيسون عام ١٨٩٢ وهو العام الذى يمكناعتباره مولد فترة « شعر الانحطاط Decadent Poetry » فى الشعر الانجليزى وكان معظم الشعراء الذين انتموا الىهذه « الحركة » أعضاء فى نادى النظاميين كآرثر سيمونز ، وارنست داوسون ، وليونيل جونسون . وفترة « شعرالانحطاط » هذه تقع ما بين عامى ١٨٩٢ ـ ١٩١٤ فى انجلترا وقد وصف آرثر سيمونز خصائص هذا الشعر بقوله :« وعي للذات عميق ، وقلق يقود الى البحث فى كل ما هو غريب وغير مالوف ، واتجاه نحو العقل الفنى يبلغ حدالتطرف ، ومبالغة فى ادخال التحسينات اللفظية والفنية ، وانحراف روحي واخلاقي » .وتتلخص مبادىء شعراءالانحطاط فى انهم اعتقدوا بأن « الفن » أسمى من «الطبيعة» ، وان أجمل ما فى الوجود يتمثل فى الأشياء التى هى على وشكالهلاك أو الفناء أو التلاشى ، وقد هاجموا فى آثارهم وفى حياتهم تقاليد عصرهم ومثله الخلقية والروحية والمسلكيةوالاجتماعية . للمزيد من المعلومات عن شعر الانحطاط راجع الدراسة :

John M. Munro, **The Decadent Poetry of the Eighteen Nineties** (Beirut, American University of Beirut, 1970).

ترجمها ييتس الى ميثولوجيا خاصة ورموز بعيدة العمق ، صعبة الفهم ، عويصة التحليل.

فهو يتخذ من الوردة رمزاً لمعشوقته ، ويربط بينها وبين هيلانة طروادة ، ثم يذهب الى تصوير الطبيعة الساحرة لوطنه ايرلندا ، ويدخل عناصر الطبيعة الى رمزيته هذه لتعاونه على نقل شعوره الذى يتلخص فى حنينه الشديد الى معشوقته والى فشله الذريع فى الوصول الى قلبها . ولكنه فى كل هذا لا ينجح الا فى خلق أثر فني غامض يوحي الينا بأنه لا يزال يكتب بأسلوب كتّاب العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، وبأنه شاعر رومانسى متخلف فى حساب الزمان . غير أنه استطاع أن يخلق اسلوباً خاصاً أتاح له أن ينظم القصيدة الكاملة فى جملة واحدة . ولعل أبرز مثل لهذا الاسلوب وللاتجاه الرمزى الذى أشرنا اليه قصيدته « يلوم الكروان » "He Reproves the Curlew" من ديوان « الريح بين القصبات » :



الطبيعة الأيرلندية الساحرة التى احبها ييتس ، وكانت عنصراً هاماً من عناصر الهامه

يلوم الكروان

كف ايها الكروان عن نواحك فى الفضاء ،
وحسبك أن تبعث به الى المياه فى مغرب الشمس ،
فنواحك يعيد الى قلبي
عيوناً أثقلتها الرغبة وشعراً غزيراً مسترسلاً
تأرجح يوماً ما على صدرى :
ان فى نواح الريح من الشر ما يكفى .

★ ★ ★

وبالرغم من ان ديوانه «الريح بين القصبات» بشر بتفتيح عبقرية شعرية جديدة ، وسجل كسباً شعرياً رائعاً لييتس بالقياس الى شعر معاصريه من الانجليز ، فان مرحلة الانتقال عنده بدات فى ديوانه « فى الغابات السبع » (In The Seven Woods) (١٩٠٣) ، وبلغت ذروتها فى ديوانه « الخوذة الخضراء وقصائد اخرى » (The Green Helmet and Other Poems) (١٩١٠) ، واعطت ثمارها اليانعة حينما عاد فاكد نضجه الشعرى وعبقريته الفذة فى الديوان الذى نشره عام ١٩١٤ بعنوان « المسؤوليات » (Responsibilities) .

ولم تكن قصائد ييتس التى ضمنها ديوانه « فى الغابات السبع » خالية من مواطن الضعف التى أصابت شعرهفى دواوينه السابقة ولكنها كانت المقدمة لما استطاع ان يبدعه فيما بعد . وأبرز قصائد هذا الديوان التى تسجل تطوراً فى شعر ييتس هى قصيدة « لعنة آدم » (Adam's Curse) .

لعنة آدم

جلسنا سوياً فى أواخر فصل الصيف
انا وانت وتلك المراة الجميلة الوديعة صديقتك الحميمة
وتحدثنا عن الشعر .
قلت : « ربما استغرق بيت من الشعر ساعات وساعات
ولكن كل ما نرتق ونفتق يكون هباء
اذا لم يبد وكأنه ثمرة خاطرة عابرة .
واجدى لك الركوع على نخاع عظامك
لتمسح أرض المطبخ أو تكسر الصخور
كفقير عجوز يعمل غير عابىء بطقس حار أو قارس
واصعب من هذا كله التعبير عن الألحان العذبة تعبيراً يجعلها تتواصل وتتآلف
ولكن ليس الشاعر سوى متسكع فى نظر

أصحاب الصخب من صيارفة ومعلمي أولادورجال دين
هؤلاء الذين يعدهم شهداء الشعر العالم بأسره » .

أجابت تلك المرأة الجميلة العذبة التى من اجلها
سيعانى كثيرون غصة فى الاحشاء
عندما يكتشفون صوتها الخافت العذب —
اجابت قائلة : « يكفي أن تكون امرأة لتعرف
أن الجمال لا يكون بدون تعب وكدح
وهذا أمر لا يلقن عادة فى المدارس »

قلت : « يقيناً انه لا يوجد شيء جميل
منذ أن ارتكب آدم خطيئته الا ويتطلب للوصول اليه كدحاً عظيماً .
لقد كان هناك عشاق رأوا أن الحب يجب أن يكون
ممزوجاً الى حد بعيد بلطف الخُلُق
حتى انهم كانوا يتأوهون وبنظرات خبيرة يقتبسون اقوال
من سبقهم فيما سلف من كتب جميلة قديمة
ولكن كل هذا أصبح الآن تجارة كاسدة » .

جلسنا وقد خيم علينا الصمت عندما ذكرت كلمة الحب :
ورأينا نور النهار فى جذوته الأخيرة يتلاشى
ورأينا فى ارتعاش لون السماء الازرق — الأخضر
قمراً قد بلى وأصبح كأنه صدفة
برتها مياه الزمن فى جزر ومد
يرتفع الى النجوم ويتفتت أياما وسنيناً .

وكان لدي خاطر جدير بأن تسمعيه وحدك دون سواك :
هو انك كنت جميلة وانني جاهدت
لاحبك بذلك الاسلوب القديم السامى من اساليب العشق
وان كل شيء بدا سعيداً ، ولكننا أصبحنا
متعبي القلب ، تَعِبَ ذلك القمر الأجوف .

وهكذا نجد فى هذه القصيدة اتجاهاً جديداً نحو « الواقعية » ونحو اسلوب « التخاطب العادى » ، هذه الواقعية وهذا الاسلوب اللذان ميزا شعر يتس فيما بعد ، يضاف اليهما ما تضمنته هذه القصيدة من وصف دقيق للجهد الفني الذى يبذله الشاعر فى خلقه ، والصناعة الشعرية المضنية التي يتطلبها ذلك الخلق . فقد ربط يتس هنا بين

الشـعر والحب والجمال ، وقارن بين عملية الخلق فى كل من هذه العوالم الثلاثة ، وأكد انها فنـون على الانسـان أن يكـدح كدحاً مستديماً فى سبيل رفعها الى العـلاء . ولم يقصر هذا على هذه العوالم الثلاثة فحسب بل وسّع المعنى ليتضمن الحياة بأسرها .

وقد عبـر ييتس فى ديوانه « فى الغابـات السبع » عن خيبة أمله ، وفشله فى حبـه فى ثلاث قصائد رائعة هى « حماقة الشـعور بالسلوى »(The Folly of Being Comforted) و « لا تمنح القلب كله » (Never Give all the Heart) و « لا تعشـق طويلاً » (O Do Not Love too Long) :

حماقة الشعور بالسلوى

حدثني بالأمس من اعتاد العطف علي فقال :
« لقد وخط الشيب شعر من تعشق
وظلال خفيفة تحيط بعينيه .
سيساعدك الزمن على أن تكون حكيماً
رغم أن ذلك مستحيل الآن ،
فالصبر كل ما تحتاج اليه » .

ولكن القلب يصرخ : « لا

ليس عندى فتاتة من السلوى ، ولا حتى ذرةمنها ،
فباستطاعة الزمن ان يخلق جمالها مرة اخرى؛
فمن نبلها العظيم
تتوهج النار المندلعة حولها كلما تحركت
وهي أشد تألقاً : آه ! لم تكن هذه أساليبها
عندما كان جموح الصيف كله يطل من نظراتها » .
أيها القلب ! أيها القلب ! عليها أن تلتفت فقط
لتدرك حماقة الظن انك وجدت السلوى .

لا تمنح القلب كله

لا تمنح القلب كله . لأن الغواني
يجدن الحب
غير جدير بالاحتفال ان بدا
لهن أكيداً ، ولا يتخيلن
أن الحب يذوى من قبلة الى قبلة :
لان كل ما هو جميل
ليس الا لحظة عابرة من الغبطة الحالمة العذبة .
آه ! لا تمنح القلب مرة واحدة

قد وهبن قلوبهن للعبة الحب .
ومن ذا الذى يستطيع أن يلعب اللعبة بمهارة
ان كان الحب قد أصمه وأبكمه وأعماه ؟
ان من صاغ هذا القصيد ليدرك فداحة الثمن ،
فقد منح قلبه كله وخسر .

لا تعشق طويلاً

لا تعشق طويلاً ، يا حبيبي :
فأنا قد عشقت طويلاً وطويلاً
حتى صرت مهملاً
كاغنية عتيقة .

أمضينا طيلة أيام صبانا
لا يمكن للواحد منا معرفة
أفكاره منفصلة عن الآخر ،
فقد كنا وكأننا شخص واحد .

ولكنها ، ويا للأسف ، تغيرت فى لحظة واحدة
آه ، لا تعشق طويلاً
والا صرت مهملاً
كاغنية عتيقة .

★ ★ ★

ولا يمكن أن تخفى علينا مرارة ييتس فى هذه القصائد الثلاث ، فقد ضربت مود جون بتوسلاته وبحبه عرض الحائط ، وتزوجت عام ١٩٠٣ بضابط اسمه جون ماكبريد ، فكانت هذه صدمة قاسية عبر عنها ييتس فى هذه القصائد وفى عدد من القصائد المريرة فى ديوانه « الخوذة الخضراء وقصائد اخرى » .

ومرت الفترة ما بين ١٩٠٣ و ١٩١٠ دون أن ينتج ييتس انتاجاً شعرياً ملحوظاً ،ولم يكن ديوانه « فى الغابات السبع » كبير الحجم ، حتى انه يمكن القول : انه لم ينتج انتاجاً شعرياً كبيراً او ملحوظاً منذ عام ١٨٩٩ .

وقد أمضى ييتس فترة السنوات العشر التالية فى غمار الكفاح الدنيوى ، فاستمر فى نشاطه الذى بداه قبل حين فى مضمار تلك الجمعيات الأدبية التى ساعد على خلقها بين

١٨٩١ و ١٨٩٢ فى لندن ودبلن (١١) والتى كان هدفها احياء التراث الأدبى الخالد لايرلندا ، ووهب نفسه لخدمة الحركة المسرحية الايرلندية التى كان هو مبدعها وروحها الوثابة وعقلها الخلاق (١٢) وهب يدافع عن قداسة الفن وحرية الأديب ، وكرس جهده للدفاع عن المبادىء السامية التى وضعها لحركة المسرح ولفنه وأدبه ، وخاض غمار معارك فكرية عديدة مجاهدا فى سبيل الأدب .

وكان لهذا الاتصال المباشر بعامة الناس ، وبدوامة الحياة،وبالتعصب الدينى والسياسى الذى عارض مبادئه الفنية السامية ــ أبلغ الأثر فى شخصيته كشاعر وانسان .

فلقد أتاح له هذا النشاط الخارق خبرة فى الحياة لم تكن من مقومات شخصيته الفنية قبل ذلك ، كما اتاح له الاتصال بحركة المسرح التأثر بآراء اصدقائه فى ذلك الكفاح ، وعلى رأسهم **الليدى جريجورى** (١٣) (١٨٥٢ ــ

---

(١١) أسس ييتس الجمعية الأدبية الايرلندية فى لندن (The Irish Literary Society) عام ١٨٩١ والجمعية الوطنية الأدبية الايرلندية فى دبلن(The Irish National Literary Society)عام ١٨٩٢ . وتلخصت اهداف كل من هاتين الجمعيتين فيما يلي : (١) تشجيع الأدب الايرلندى الحديث بالقاء المحاضرات عن المواضيع الايرلندية (celtic subjects) .

(٢) نشر انتاج الادباء المهملين والذين يجدون صعوبةفى طبع آثارهم .

(٣) ترجمة النصوص الايرلندية القديمة (celtic texts) .

(٤) جمع الاساطير الايرلندية وتبويبها ونشرها .

(٥) جمع كل ما يتصل بالأدب الشعبي واحياء الروح الوطنية فى الأدب الايرلندى المكتوب باللغة الانجليزية . وباختصار كان الهدف بعث نهضة أدبية وطنية فى ايرلندا تعيد للبلاد كرامتها المفقودة وتصحح المفهوم الخاطىء عنها فى الأدب الانجليزى الذى كان كثيرا ما يستغل « الايرلندى السكير » كعنصر من عناصر التهريج فى المسرحية .

(١٢) أحسن المراجع عن دور ييتس فى بعث النهضة الأدبية الايرلندية هي :

Una Ellis-Fermor, **The Irish Dramatic Movement** (London, Methuen, 1954).

Lennox Robinson, **Ireland's Abbey Theatre : A History**, 1899-1951 (London, Sidgwick and Jackson, 1951).

Andrew Malone, **The Irish Drama** (London, Constable, 1929).

Ernest Boyd, **Ireland's Literary Renaissance** (London, Grant Richards, 1923).

(١٣) كان لليدى جريجورى وجون ميلينجتون سينج دور رئيسي فى معاونة ييتس ونجاح مساعيه لخلق حركة المسرح فى ايرلندا (The Irish Dramatic Movement) فتم بمساعدتهما اولا تاسيس المسرح الوطنى الايرلندى عام ١٨٩٦ وجاء سينج فيما بعد ليدعم هذا المسرح ويعاون فى انشاء مسرح الابى المشهور عام ١٩٠٤ .

كانت الليدى جريجورى من الطبقة الارستقراطية الثرية واهتمت بالادب ففتحت أبواب قصرها فى « كول » لعدد من الأدباء كييتس وسينج وبرنارد شو وشون اوكيسى وجورج مور وادوارد مارتين واصبحت راعية للفن والأدب ، الا انها كانت فى حد ذاتها كاتبة قديرة ومؤلفة مسرحية ناجحة استفاد كل من ييتس وسينج من خبرتها ونقدها الذى كانت توجهه لكليهما . يعيد الآن الناشر كولين سمايث نشر آثارها العديدة وخاصة تلك التى كان لها أبعد الأثر فى ييتس وقد صدر الى الآن تسعة مجلدات فى مجموعة (The Coole Edition) اهم مسرحيات الليدى جريجورى نشرت عام ١٩٠٩ تحت عنوان : Seven Short Plays وأروع ما كتبت هى مذكراتها عن الحركة المسرحية :

(Lady Gregory, **Our Irish Theatre**) (Gerrards Cross, Colin Smythe, 1972)

التى تؤكد فيها الدور الطليعى الذى قام به ييتس فى خلق المسرح الايرلندى .

١٩٣٢) وجـــون ميلينجتون ســـينج (١٤) (١٨٧١ – ١٩٠٩) ولكن أثر الأخير كان أعمق وأقوى من غيره ، نظـراً لنبوغه الفذ فى الفن المسرحى وللظروف التى أحاطت بحياته القصيرة المحزنة . فقد كان ييتس عظيم الايمان بسينج وبأنه العبقرى الذى انتظره المسرح الأوروبى منذ العصر الاليزابيثى ، فيشـبهه بشكسبير وبراسين وبأئمة الكتاب المسرحيين من قدماء اليونان والهنود ، ويؤكد فى مرثيته « ج . م . سينج وايرلندا التى عاصرته » كيـف بهرته نظرة سينج الساخرة الى الحياة ، وكيف وجد فى تعبيراته عن حياة الفرد العادى وأحاسيسه وفى كشفه عما هو غريب وغير عادى فى الحياة ، الحافز الذى شـجعه على أن يغير من اسلوبه واتجاهه الفنى . ولئن كان ييتس فى حماسته لسينج يبالغ أحياناً فى تقديره له ، فلقد كان لسينج أكبر أثر عليه فى هذه الفترة من حياته. وقد عبر ييتس عن ذلك فى كتاب «سير ذاتية» بقوله : « لم ادرك الا عندما بدأ سينج بالكتابة أنه علينا التخلى عن فكـرة خلق تلك المدنية المقدسة فى اخيلتنا ، وأنه علينا أن نبدأ بالتعبير عن شعور الفرد العادى وحياته » .

هذا الأثر العام لنشاط ييتس فى هذه الفترة وأثر ســينج الخـاص فى نفســـه تفاعلا مع شخصيته الفنية، ساعداه فى تأليفه المسرحى. فقد نشر فى مدة السنوات العشر تلك خمس مسرحيات شعرية كاملة وعدداً غير يسير من المسرحيات النثرية . وتعد مسرحياته الشعرية هذه أروع ما كتب للمسرح الشعرى الانجليزى فى ذلك الوقت بشهادة ت . س . اليوت(١٥) .

وبين عامى ١٨٩٩ و ١٩١٠ عاد ييتس ونقح آثاره الادبية كلها تمهيدا لنشر مجموعة آثاره التى صدرت عام ١٩٠٨ ، فحذف منها ما لم يتفق ومبادئه الفنية الجديدة التى بدأ يفسرها

---

(١٤) لا مجال للمبالغة حين نقول ان أهم أثر أدبى وفنى فى ييتس انما هو جون ميلينجتون سينج ، وللاطلاع على مدى الأثر الذى تركه سينج فى ييتس راجع مجموعة ييتس النثرية بعنوان « اكتشافات » ومقالاته الثلاث « مقدمة الطبعة الاولى لمسرحية بئر القديسين »
Preface to the First Edition of **The Well of the Saints.**
(١٩٠٥) و « مقدمة الطبعة الاولى لقصائد وترجمات جون م. سينج »
Preface to the First Edition of John M. Synge's **Poems and Translations**
(١٩٠٩) واخيراً تلك المرثية النثرية الرائعة « ج . م . سينج وايرلندا التى عاصرته »
J. M. Synge and the Ireland of His Time.
(١٩١٠) وكلها موجودة فى كتابه :
Essays and Introductions (Lnçdon, Macmillan, 1961)
كما الفت نظـر القارىء الى مقالى بعنوان « ييتس وسينج Yeats and Synge » فى كتابى :
A Centenary Tribute to John Milling'on Synge 1871-1909 : Sunshine and the Moon's Delight (New York, Barnes and Noble, 1972).
وهو احدث كتاب عن سينج وقد اعد ليكون مرجعاً للباحثين ويحتـــوى على ثلاث وعشرين دراســـة كتب كلا منها احـد المتخصصين فى سينج .

(١٥) راجع مقال ت . س . اليوت عن ييتس بعنوان :
"The Poetry of W. B. Yeats,". The First Annual Yeats Lecture, delivered to the Friends of the Irish Academy at the Abbey Theatre, June, 1940 ; and **The Southern Review.** VII, 3 (winter 1942), pp. 442-454.

فى مقالاته ، وخاصة مجموعة مقالاته بعنوان « أفكار عن الخير والشر » (Ideas of Good and Evil) التى نشرها عام ١٩٠٣ ، ثم مجموعة بعنوان « اكتشافات » (Discoveries) التى نشرها عام ١٩٠٧ وتمكن من ان يجد موطىء القدم فى دوامة الشعر الانجليزى حينئذ .

ولعل من حسن حظ ييتس انه ترك الشعر فترة واتجه الى المسرح ، وكان قد بلغ فى ديوانه « الريح بين القصبات » أقصى ما يمكن أن يبلغه الشاعر الغنائى . واصبح لزاماً عليه ، اذا أراد أن يخلق من موهبته الغنائية فناً خالداً ، ان يُطعم تلك الموهبة بواقعية الخبرة الانسانية ، وان يُوفق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية ، مع مراعاة وحدة القصيدة ــ الشيء الذى حققه فى شعره بعد عام ١٩١٤ ــ . وقد وجد فى المسرح المجال الذى تمكن فيه من تنظيم عناصر فنه واخضاعها للقيود التى لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها اذا أراد أن يسبغ على عمله معنى انسانياً عاماً . وقد عافت نفس ييتس هذه الفترة التى يمكن أن نصفها بأنها فترة الصمت الشعرى والتى وصفها متألماً فى شعره ونثره ورسائله . الا انه تمكن أخيراً من التغلب على قسوة الانتاج الشعرى الذى قال عنه : « انه قد جمد عصارة الحياة فى عروقه » ، وعبر عنه فى قصيدته بعنوان « سحر ما هو عسير » (The Fascination of What's Difficult) فى ديوانه « **الخوذة الخضراء وقصائد اخرى** » :

ان سحر ما هو عسير
قد جمّد عصارة الحياة فى عروقى ، واقتلع
من قلبى الجذل العفوى
وراحة البال الفطرية . ان مهرنا يشكو التوعك
وكأن دماً مقدساً لا يجرى فى عروقه وكأنه لم يقفز
من على جبل « اوليمبوس » فوق السحاب ،
فهو يرتجف تحت وطأة السوط ، والشقاء ، والعرق ، والانتخاع
وكأنه يجر حملاً من حصباء الطريق . فلتنزل لعنتى على هذه المسرحيات
التى يجب أن تخلق فى خمسين طريقة مختلفة ،
ولعنتى على ذلك الصراع اليومى مع كل وغد أو أبله ــ
مهنة المسرح ، وادارة الناس .
قسماً انني سوف أجد الاصطبل وافتح الباب
قبل أن يعود الفجر الينا من جديد .

وبالرغــم من أن معاصريه رأوا فى ديــوانه الأخير هذا نهاية عبقريته الشعرية ، فان هذا الديوان سجل عند ييتس اتســاع افقه الفني وبدء اعتماده على تجاربه كانســـان وفنان فى خلق شعره ، وادراكه لمطالب الحياة .

وفى رأينــا ــ وفى هذا نخالــف معظم نقاد ييتس (١٦) ــ أن بدء التعبير عن شــخصيته الانسانية يبدو فى هذا الديوان ، وفى مجموعة مقالاته « اكتشــافات » (١٩٠٧) ، وليس فقط فى ديوانه « المسؤوليات » (١٩١٤) وما تلاه . رغم أنه يؤكد هذا الاتجاه بصورة أعم وأوسع وبأسلوب شــعرى أمتن وأفصــح فى شــعره الذى كتبه بعد « الخــوذة الخضراء وقصائد أخرى » .

ومهما يكن من أمــر ، فان العنــوان الذى اختاره لديوانه « المسؤوليات » والعام الذى تم فيه نشره من الاهمية بمكان . فهنا نشــاهد تبلور ذلك الاتجاه الذى لمسناه فى شــعره فى « الخوذة الخضراء وقصائد اخرى » ، ونلمس كيف غير ييتس من طبعه الفني . فهو هنــا يكتب باسلوب تهكمي ساخر تشــوبه مرارة بالغة ، متخذاً اتجاهاً جديداً فى فن الهجاء .

ونتبين هنا أيضاً كيف بدأ يعالج المشكلات السياسية المعاصرة فى شعره . فقد سبق أن أشار الى هذه المشكلات بابهام مرة أو مرتين فى ديوانه « فى الغابات السبع » ، وبصورة أوضح فى « الخوذة الخضراء وقصائد اخــرى » ، ولكنه الآن يعبر لنا بوضوح كامل عن احســاسه العميق بالمسؤوليات الســياسية والاجتماعية التى تقع على عاتق الشاعر .

فهو يعالج ، مثلاً ، تلك القضية التى شغلت الأذهان حينــاً من الزمن ، وأثارت جــدالاً صحفياً وادبياً عظيماً ، وكان محورها العرض الذى تقدم به السير هيو لين (١٧) لمجلس بلدية دبلن بأن يهب مدينة دبلن مجموعته الشخصية النادرة من اللوحات الفنيــة بريشــة عدد من الرســامين العالميين اذا توفر متحــف لائق لتعرض فيه .

وقد كان للتعصب من جانب اولئك الذين ادعوا الوطنية العميــاء أثره فى تعويق تنفيذ مشروع ايجاد المكان اللائق ، ففقدت ايرلندا ذلك الكنز الفني الرائع عندما غرق الســير هيو لين فى حادث « التايتنيك » وبقيت تلك اللوحات فى متحف « التيت » بلندن حتى عام ١٩٦١ ، عندما اتفقت الحكومتان البريطانيــة والايرلنديــة على تناوب عرض تلك اللوحات لمدة ســتة أشــهر فى لنــدن ، ولمدة مماثلة فى ايرلندا .

---

(١٦) أمثال :

A. N. Jeffares, **W. B. Yeats : Man and Poet** (London, Routledge, 1949).

T. R. Henn, **The Lonely Tower** (London, Methuen, 1950).

R. Ellmann, **Yeats : The Man and the Masks** (London, Macmillan, 1949).

وادافع عن هذا الراى باسهاب فى كتابي بعنوان :

Yeat's Verse Plays : The Revisions, 1900-1910 (Oxford, Clarendon, 1965).

(١٧) كان السير هيو لين (١٨٧٤ ــ ١٩١٥) أحد أقرباء الليدى جريجورى ومن اكبر المهتمين باللوحات الفنيــة النادرة فى بريطانيــا وايرلندة فى بدايــة هذا القرن وتعدمجموعته التى اشرنا اليها من أندر المجموعات العالمية من حيث أنها تضم بعض الأعمال الفنيــة الفريدة لاســاتذة الرسم فىاوروبا وخاصة لوحات الرسامين الانطباعيين من الافرنسيين .

ولقد سبقت هذه القضية قضايا ادبية اخرى كقضية مسرحية سينج «الفتى اللعوب» (The Playboy of the Western World) (١٩٠٧) التى شغلت يتس والهبت حماسته، فخرج كالأسد الضارى يدافع عن سينج (١٨) وهكذا أجبر يتس على الخروج من برجه العاجى للخوض فى معارك ادبية واجتماعية وسياسية ؛ اكره فيها أحياناً على استعمال وسائل عديدة للدفاع عن آرائه .

أما اشهر القضايا السياسية التى جلبت سخط يتس الشديد ، فهى قضية ثورة ايلول (سبتمبر) ١٩١٣ التى ألهم فشلها شاعرنا قصيدته « سبتمبر ١٩١٣ » " September 1913 " ، فقد صب فيها جام غضبه على اولئك الذين سمحوا لهذه الثورة بأن تفشل وردد فيها بيتيه الشهرين :

لقد ماتت ايرلندا الرومانتيكية وانقضت

وسكنت اللحد مع أوليرى ...

ويختتم يتس ديوان « المسؤوليات » بقصيدة عنوانها « المعطف » " A Coat " يتنكر فيها لاسلوبه الشعرى القديم ولتلك « الميثولوچيا القديمة » التى شغلته حيناً ، ويلعن اولئك « الحمقى » من الشعراء الذين قلدوا ذلك الاسلوب وتلك الميثولوچيا ، ويعلن أن هناك « شجاعة أعظم فى السير عارياً » ، مصرحاً بأنه قد خلع عن نفسه ذلك المعطف

---

(١٨) هاجم بعض المتزمتين سينج واتهموه « بالخيانة الوطنية » لانه خلق فى مسرحيته مجتمعاً يمجد شاباً ادعى انه قد قتل والده ولانه أساء الى نساء ايرلندا عندما اورد مقطعاً يذكر فيه الشاب وقوف الفتيات امامه باردية النوم . وثار مدعو الوطنية وحاولوا منع عرض المسرحية بحجة أنها تصور ايرلندا بلداً يمجد قاتل الاب وانها تسىء الى سمعة فتياتها ، مما يجعلها فى موقف ضعيف تجاه غريمتها السياسية بريطانيا. الا أن ييتس أبى أن يمنع الأديب لأى سبب من الأسباب عن التعبير عن وجهة نظره بكامل الحرية وشجب بعنف الطرق الغوغائية التى حاول استخدامها البعض فى منع المسرحية ، وقد وصف ييتس وصفاً دقيقاً كل الملابسات التى صاحبت موجة الاعتراض على سينج فى مذكراته التى ضمنها كتبه النثرية « سير ذاتية » و « اكتشافات » و « مقالات ومقدمات » وشرح فيها أن الهجوم الذى تعرض له سينج انما كان هجوما على حرية الأدب فى كل مكان . وتعالج الليدى جريجورى بالتفصيل الضجة التى قامت حول مسرحية سينج فى كتابها الذى سبق أن اشرت اليه : " Our Irish Theatre " كما يسهب عدد كبير من النقاد ومؤرخى المسرح بالتعليق على هذه الحادثة المثيرة التى حدت بييتس أن يصرح فى مذكراته عام ١٩٠٧ : Explorations, pp. 229-230.

« تمر ايرلندا بازمة فى حياة العقل اخطر بكثير من اى أزمة اخرى... ولكن بدأ الكثيرون يعترفون بحق عقل الفرد أن يرى العالم بطريقته الخاصة ، وأن يتبنى آراء تميز الانسان عن اخيه وهى الآراء التى تخلق الحياة الفذة ، بدلاً من تلك الآراء التى تسعى الى جعل كل انسان شبيهاً باخيه والتى نجحت فى خلق الهستيريا والنفاق فقط بدلاً من الثقة والاعتداد بالنفس » .

البـــالى الذى كان بمثابـة قشرة لنفســـه ولشخصه (١٩) وأنه منذ الآن سيبدأ بالتعبير عن شـخصيته كما هى ، وعن أحاسيســه وأفكاره وخبايا نفسه كانسـان من لحم ودم :

المعطـف

جعلت من شعرى معطفاً
غطيته من القدم الى العنق
بما وشي فيـــه
من قديم الأساطير والحكايات .
ولكن الحمقى التقطوه
ولبسوه أمام ناظري العالم
وكأنه من صنعهم .
فيا شعري ، دعهم يأخذوه
لأن هناك شجاعة أعظم
فى السير عارياً

وهكذا أكد ييتس من جديد انه قد اجتاز فى تطوره مرحلة الانتقال التى رأينا بذورها فى ديوانيه السابقين ، وهى مرحلة « الواقعية » فى شعره التى تمثلت فى اسـتعماله اسـلوب التخاطب العام او لغة الكلام العادية .

واذا ما قارنا شعر ييتس فى « المسؤوليات » بالشـــعر الذى كان يكتبـه حينئذ كل من **روبـرت بروك** Rupert Brook (١٨٨٧ — ١٩١٥) **وتشـــارلز هاميلتـــون ســـورلي** Charles Hamilton Sorley (١٨٩٥ — ١٩١٥) **وجـوليان چرينفـــل** Julian Grenville (١٨٨٨ — ١٩١٥) ومعظم شـــعراء العصر

---

(١٩) وفى نثره عبر عن هذا الاتجاه مرات قائلاً (Explorations, pp. 157, 162).

« ان ما اعنيه بعمق الحياة هو أن يسجل الناس فيما يكتبون تلك الأحاسيس والخبرات التى تمسهم فى الصميم وتحتل اهم منزلة لديهم » .

★ ★ ★

« الاحساس بشكل الحياة ، وبكرم الحيـــاة ، وبوقار الحياة ، وبالاطراف التى تتحرك من اطراف الحياة ، وبنبل الحياة ، وبكل ما لا يمكن تقنينه ، هذا الاحساس هبة من اعظم هبات الأدب للبشر » .

الجورجى (٢٠) نلمس على الفور مدى أصالة شعر ييتس ونضجه . .

ولكن نضج ييتس الفني لم يقف عند هذا الحد وحسب . فقد كان يهدف نحو التعبير الفني عن المعنى الانسانى العميق لمظاهر الحياة الشخصية والعامة ، والسمو بالتعبير عن الخبرة الانسانية الى مرتبة الفن الأصيل فنجده فى نهاية الحرب العالمية الاولى ينشر ديوانه الذى بشر بعظمته وبتربعه على عرش الشعر فيما بعد ، وهو مجموعة القصائد التى أسماها « التم البري فى كول (The Wild Swans at Coole) (١٩١٩) . فقد خرج هذا الديوان من المطبعة فريداً فى نوعه فى السوق الأدبية فى انجلترا ، اللهم الا ذلك الشعر الذى كان يكتبه **ويلفرد أوين** (١٨٩٣ ـ ١٩١٨) . ولكن أوين بالذات كان محدود الامكانيات ولم يكن هناك بصيص من الامل فى خلق نوع جديد من الشعر ، اذ لم تظهر قصيدة اليوت جيرونتيون (Gerontion) الا بعد مرور عام ١٩٢٠ . وفى هذه الفترة أخذ ييتس على عاتقه ارساء قواعد مذهبه الفني الذى كان يشبه فى القصد والهدف ما استهدفه اليوت من مبدأه الذى أسماه « المعادل الموضوعى » (objetic\e correlative) . وقد عبر ييتس عن مذهبه هذا بمبدأ « القناع » (the mask) أو مبدأ « الذات المقابلة » (the antithetical self) كوسيلة يمكن للشاعر ان يتخلص بها من الافق المحدود للاتجاه الباطنى أو الذاتى أو الاتجاه العاطفى البحت . ومبدأ « القناع » هذا باختصار هو محاولة الشاعر أن يحقق لنفسه عن طريق الخلق الفني الصورة أو الشخصية التى يتمنى أن يكونها ، والتى قد تختلف عن شخصية الشاعر نفسه وتجاربه ولكنها صورة محببة الى نفسه .

وقد تأثر ييتس فى اتجاهه هذا بعلم النفس الحديث ، ولكنه أيضاً يدين بفلسفة « القناع » هذه الى **اوسكار وايلد** (١٨٥٦ ـ ١٩٠٠) الذى كان أول من أوحى الى ييتس بهذه الفلسفة وأهميتها بالنسبة للفنان والأديب .

بدأ ييتس فى ديوانه « التم البري فى كول » ينسب نفسه لأول مرة فى شعره الى الطبقة الارستقراطية الايرلندية التى وجدها متمثلة فى الليدى جريجورى ومعارفها وحاشيتها ، ونظر الى صداقتها له بنفس النظرة التى كان الشاعر القديم فى العصر الاليزابيثي ينظرها الى من ينصب نفسه راعياً له . فقد كانت العادة فى العصور السابقة أن يجد الشاعر لنفسه راعياً من الطبقة الارستقراطية أو من أحد النبلاء أو من أعضاء البيت المالك حيث يلقى التشجيع المادي والأدبى . ولعل ييتس كان محظوظاً فى أنه شب فى بلد كايرلندا التى بقيت بعيدة عن ميدان التطاحن فى اوروبا ، وتمتعت بنوع من الحياة أبسط وأقرب الى الفطرة من اية دولة اخرى من جيرانها .

وقد اكسب هذا شعر ييتس بساطة واعتداداً ، وأتاح له أن يخلق فى فنه وحياته

---

(٢٠) ظهرت فيما بين ١٩١١ و ١٩٢٢ أربعة دواوين من الشعر الحديث تتضمن قصائد عدة لشعراء مختلفين وحملت هذه الدواوين الاربعة عنوانا واحدا هو « الشعر الجيورجى Georgian Poetry » والنسبة هنا الى الملك جورج الخامس ملك بريطانيا الذى حكم ما بين ١٩١٠ و ١٩٣٦ . وقد وصف ادوارد مارش الذى اشرف على جمع محتويات هذه الدواوين أنها تعكس « ايمانا » بان الشعر الانجليزى قد بدأ مرة اخرى يتميز بقوة وجمال جديدين « وانه بدأ عصراً جورجياً جديداً » والاشارة هنا الى عصر كيتس وورد زورث اللذين كان انتاجهما الشعرى ابان اربعة عهود لملوك حمل كل منهم اسم جورج (١٧١٤ ـ ١٨٣٠) . اما الشعراء الذين ظهرت قصائدهم فى دواوين مارش فهم : و . و . جيبسون ، وروبرت بروك ، وجون ماسفيلد ووالتر دى لامير ، و ج .ك . تشسترتون ، و هـ . دافيز ولاسال ابركرومبى . الا ان التسمية "Georgian" لها مدلولات عدة تختلف باختلاف من يطلقها لدرجة اصبحت عديمة الفائدة كاصطلاح ادبى دقيق يمكن الاعتماد عليه .

جواً سامياً ساحراً كان من المستحيل على أى شاعر عاش فى انجلترا آنذاك أن يخلق مثيلاً لـه .

وقد ضم ديـوانه « التم البـرى فى كول » عدداً من القصائد الرائعـة أعظمهـا مراثيه الشـعرية الثـلاث عن روبرت ، ابن الليدى جريجورى ، الذى كان طياراً وقتل فى معركة جوية ابّان الحرب العالمية الاولى فى الجبهـة الايطالية . وهذه المراثي هي « رثاء الماجـور روبرت جريجورى » " In Memory of Major Rober Gregory " و « طيار ايرلندى يتنبأ بمصرعه » " An Irish Airman Foresees his Death " و « راعى الخراف وراعى المعيز » " Shepherd and Goatherd " وعلى سبيل المثال نذكر هنا القصيدة الثانية من هذه القصائد الثلاث :

طيار ايرلندى يتنبأ بمصرعه

أنا عارف بأنني سألقى مصرعي
فى مكان ما بين الغيوم ،
لا أبغض الذين احاربهم
ولا احب الذين ادافع عنهم ،
وطني « كيلتارتان كروس » ،
بنو وطني فقراء « كيلتارتان » ،
لن تفقدهم الخاتمة المنتظرة شيئاً ،
لا ولن تتركهم أسعد مما كانوا عليه .
لا القانون ولا الواجب حملاني على القتال ،
لا ولا زعماء الشعب أو جماهيره الهتافة ،
دفعنى نبض فريد من الغبطة هذا الصخب بين الغيوم ،
فكرت فى الامور جميعاً ووازنتها
فتبدت الأعوام الآتية أنفاساً تذهب هباء ،
وأنفاساً هباء تبددت الأعوام الماضية ،
بالنسبة لهذه الحياة ولهذا الموت .

ويذهب بعض النقاد (٢١) الى اعتبار اولى هذه القصائد الثلاث من أعظم المراثي فى الأدب الانجليـزى وأنبلهـا ، ويقارنونها بقصـيدة « ادونيس » (Adonais) التى رثى فيها شلي الشـاعر الشـاب كيتس، وبقصيدة «ليسيداس» " Lycidas " مرثية ملتون الشهيرة .

وهنـا يصـبح روبرت جريجـورى رمـزاً

(٢١) من هؤلاء :

A. G. Stock, **W. B. Yeats : His Poetry and Thought** (Cambridge, The University Press, 1961).

للشخصية الانسانية الكاملة فى شعر ييتس ، فيمثل معانى البطولة والشجاعة التى آمن بها الشاعر وشكلت دعائم مذهبه فى القصائد الاخرى الرائعة وفى مسرحياته الشعرية (٢٢) فهناك مثلاً قصائده «سيدة على فراش الموت» "Upon a Dying Lady" التى ألفها عام ١٩١٧ (وهو نفس العام الذى تزوج فيه بفتاة انجليزية اسمها جورجى هايدليس) ، والتى خلد فيها ذكرى مابل اخت الفنان الموهوب اوبرى بيردزلي صديق ييتس . وهناك أيضاً قصيدته الافتتاحية عن قصر الليدى جريجورى فى كول ، وهى القصيدة التى سمى بها الديوان كله ، وقصائد اخرى كتبها عن ايزلت ابنة مود جون .

ولكن هذه القصائد بالذات لا تشوبها المرارة بل تبين بوضوح اتجاها واقعيا نحو الحياة ، واقرارا بالواقع ، واذعانا من مؤلفها لظروف القدر ، وتقبله لموقف مود جون ، كما تكشف نضج ييتس الشعرى ومدى تطور ملكة الشعر الغنائي عنده وتوفيقه بين جميع عناصر القصيدة بشكل أخاذ .

وبالرغم من فشله فى حبه العظيم ثم زواجه الذى قضى على كل امل له فى الفوز بمود جون ، فقد بقيت هذه رمزا حيا فى شعره واستمرت مصدرا للالهام ، كما نلمس ذلك فى قصيدته القصيرة « ذكرى » "Memory" (وهى من أدق القصائد الشعرية التى كتبها وأرقها) وقصيدته الطويلة « الأحلام المحطمة » "Broken Dreams" . وتعطينا القصيدتان عند المقارنة بينهما أحسن الأمثلة على تنوع الاسلوب الشعرى عنده واختلاف النبرة والبناء اللغوى واللفظى فى معالجته لأغراض الشعر وخاصة شعر الغزل :

ذكرى

واحدة كانت ذات وجه جميل

واثنتان أو ثلاث كن ذوات سحر ،

ولكن السحر والوجه كانا عديمي الفائدة

لأن عشب الجبال

لا يمكنه أن يحافظ الا على ذلك الشكل

الذى يخلفه أرنب الجبال البرى حيث رقد .

---

(٢٢) من الشخصيات التاريخية الخالدة التي اتخذها ييتس رمزاً من رموزه الرئيسية شخصية كوهالين بطل الأساطير الذى تمثلت فيه فضائل الرجولة والفروسية . وهو يتناول شخصية كوهالين فى المسرحيات التى كتبها عنه ، فيعالج الموضوع من نواح مختلفة منوعاً اسلوبه ومنهجه المسرحي . فنجده تارة يكتب ملهاة (هزلية) ساخرة كـ « الخوذة الخضراء » ، أو مأساة غاية فى التعقيد كـ « ايمر وحسدها الوحيد » . وقد اهتم ييتس بعنصر البطولة من عناصر الحياة واعجبه الرجل النشيط الفعال المحتفل بالحياة ، والذى أراد له أن يتلاشى من أمام أعيننا . ولما كانت الشخصية الاسطورية شخصية أكبر من الحياة فهى متعددة النواحي وتتمثل فيها جوانب الشخصية الانسانية كلها ، وهكذا وجد ييتس فى الميثولوجيا مادة يمكن تسخيرها للتعبير عن معانيه الذاتية .

الأحلام المحطمة

تخلل الشيب شعرك
وبات الشبان لا يلهثون
عندما تمرين .
الا أن شيخاً مسناً قد يغمغم بركة
لأن صلاتك
شفته وهو على فراش الموت .

من أجلك وحدك ـ
انت التي عرفت أسى القلب كله
وأنزلت كل الأسى بقلوب الآخرين
منذ أن لبس عهد الصبا عبء
الجمال الشاق ـ من أجلك وحدك
أجلت السماء ضربتها القاضية .
فلهذه السماء نصيب كبير في السلام الذي ينبعث منك
مجرد أن تمشى فى غرفة ما .

ان جمالك لا يترك فينا سوى
ذكريات مبهمة ، لا شيء سوى الذكريات .
عندما ينهي الشيوخ احاديثهم يتقدم شاب
ويسأل أحدهم : « حدثني عن تلك السيدة
التى تغنى بها الشاعر العنيد فى هواه
يوم كان فى عمر يجمد الدم فى عروقه » .

ذكريات مبهمة ، لا شيء سوى الذكريات .
ولكن في اللحد يتجدد كل شيء ، كل شيء يتجدد .
اني لموقن بأنني سأرى تلك السيدة
متكئة أو واقفة أو سائرة
فى تفتح سحر الانوثة
فأراها بحماسة عين الشباب ـ
وهذا اليقين دفعني الى الهمهمة كالمجنون .

أنت أجمل من أية امرأة اخرى
ولكن كان بجسمك عيب :
كانت يداك الصغيرتان غير جميلتين .
وأخاف أنك سوف تهرعين
وتجذفين حتى معصميك
فى تلك البحيرة الغامضة الدائمة الامتلاء
حيث يجذف اولئك الذين أطاعوا الشريعة المقدسة
فهم كاملون . (بالله) اتركي دون أي تغيير
يديك اللتين طبعت عليهما قبلاتي
اكراماً لخاطر قديم .

الدقة الأخيرة لمنتصف الليل تتلاشى ،
ويومي كله أقضيه فى الكرسي الواحد ،
أتنقل من حلم الى حلم ومن نغم الى نغم ،
وأتحدث حديثاً مشتتاً مع صورة من هواء :
ذكريات مبهمة ، لا شيء سوى الذكريات .

ويختتم ييتس ديوانه «التم البرى فى كول» بمجموعة من القصائد التى تستخدم عدداً كبيراً من الصور الشعرية المستحدثة ـ هذه الصور التى أصبحت اكثر وضوحاً واسهل ادراكاً عندما نشر كتابه الفلسفى « الرؤيا » (A Vision) فى عام ١٩٢٥ ، الذى أعاد كتابته وراجعه وأضاف الى مادته عام ١٩٣٧ .

ولعل فى تصريح ييتس بأن مادة الكتاب كانت خلاصة ما دونته زوجته نتيجة اتصالها بعالم الأرواح ، وما دونه هو نتيجة اتصال زوجته هذا ، وما كان يراه فى عالم الأحلام أو يتحدث به وهو فى غيبوبات التجلي الروحي ـ لعل فى هذا ما فيه الكفاية لاقامة مختلف العقبات فى سبيل تفهم الكتاب أو قبوله (٢٣) .

ومن الواجب أن نبين هنا أن ييتس لا يطالبنا بتصديق ما يذهب اليه ، وان أكد لنا أن هذه التجربة الخارقة ساعدته على خلق استعارات شعرية جديدة ، وخدمت صوره الشعرية المختلفة ، وأعانته على تفهم عناصر فنه تفهماً أعمق .

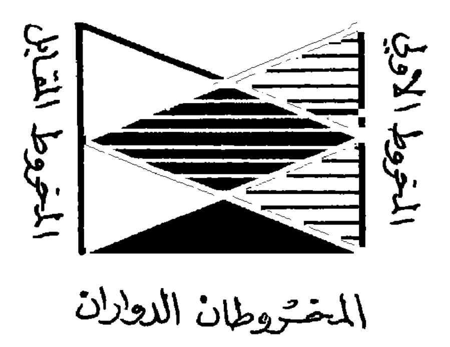
وخرج ييتس من هذه المعمعة الفكرية الروحية الخارقة باقامة هيكل كوني عام اعتمد عليه فى تفسير كافة التجارب الانسانية .

---

(٢٣) وبالفعل فان هذا الجانب من شخصية ييتس وانتاجه هو ما يزعج نقاده من الانجليز الذين يجدون صعوبة كبرى فى تبرير هذه الاتجاهات الغريبة عند ييتس، واعتقد ان هذا الجانب بالذات هو من الأسباب الرئيسية التى جعلت النقاد الانجليز حذرين جداً فى معالجتهم لييتس اذ تشعر وانت تقرأ لهم بانهم يكادون ان يكونوا محرجين غاية الحرج فى تفسير هذا الجانب من تفكير ييتس بالاضافة الى اتجاهاته الباطنية والغيبية الاخرى .

ولا يجوز أن نتساءل هنا عما اذا كان ييتس نفسه يؤمن بهذا الهيكل أو لا ، لأن مسألة ايمانه أو عدمه لا تمت بصلة الى استخدامه لهذا الهيكل رمزاً للتجربة الانسانية الشاملة . فقد استخدم ييتس هذا العالم الجديد ، الذى خلقه فى كتابه « الرؤيا » ، فى ترجمة الحياة الانسانية بصورها المختلفة ، ووجد فيها افقا اوسع من تلك العوالم العديدة التى جرب ان يجد فيها هيكلا لفنه ، وعلى الاخص عالم الميثولوچيا الايرلندية ، وعصر البطولة المتصلة بها . وقد فسر ييتس فى كتابه «الرؤيا» ماهية الانسان والقدر الذى يقود حياته ، وماهية الحياة والموت وخلود الروح ، تفسيراً معقولاً منطقياً — أو هكذا بدا له — وفسر المراحل التى تمر بالانسان وبالحضارات التى يبنيها بأنها حلقات تطور وتتابع لحوادث التاريخ . وقد قبلت نفس ييتس هذا التفسير وهذه الفلسفة التى تضمنها كتابه هذا بمثابة بديل لايمانه بالمسيحية ، هذا الايمان الذى قضى عليه كل من **هكسلي وتندال** العالمين الطبيعيين (٢٤) اللذين كرههما ييتس واحتقر آراءهما المادية الصرف . والحق يقال ان ييتس لم يكن يؤمن بالمسيحية حسب قوانين الكنيسة ، بل آمن بها متحررا من قيود السلطة الكنسية ، وسعى جهده لأن يجد مجالاً للتوفيق بين المسيحية بمعناها العام وبين التقاليد والطقوس الوثنية للدين السلتي أو الايرلندى القديم (٢٥) .

وجدت آراء ييتس العديدة فى كتابه « الرؤيا » جذورها العميقة فى نظريته السابقة التى أشرنا اليها والتى فسرناها بأنها مذهب حاول فيه الشاعر خلق « القناع » أو « الذات المقابلة » . ومفتاح كتاب « الرؤيا » ، كما هو الحال مع جميع آثار ييتس التى جاءت فيما بعد ، هو مبدأ « تنازع الأضداد » الذى آمن به ايماناً عميقاً ، فكان الأساس الذى بنى عليه فنه وشعره وفلسفته ورمزيته . فالحياة يقابلها الموت ، والعاطفة الجامحة المتأججة يقابلها العقل الهادىء المتزن ، وشخصية البهلول المشبوب العاطفة تقابلها شخصية الحكيم الأعمى المتزن العاطفة . وهكذا مثل ييتس مبدأ « تنازع الأضداد » برمزين رئيسيين فى شعره : أولهما المخروطان اللذان يمثلان العناصر العكسية فى طبيعة كل انسان ، وكل امة ، وكل عصر من عصور الحضارة الانسانية .



المخروطان الدواران

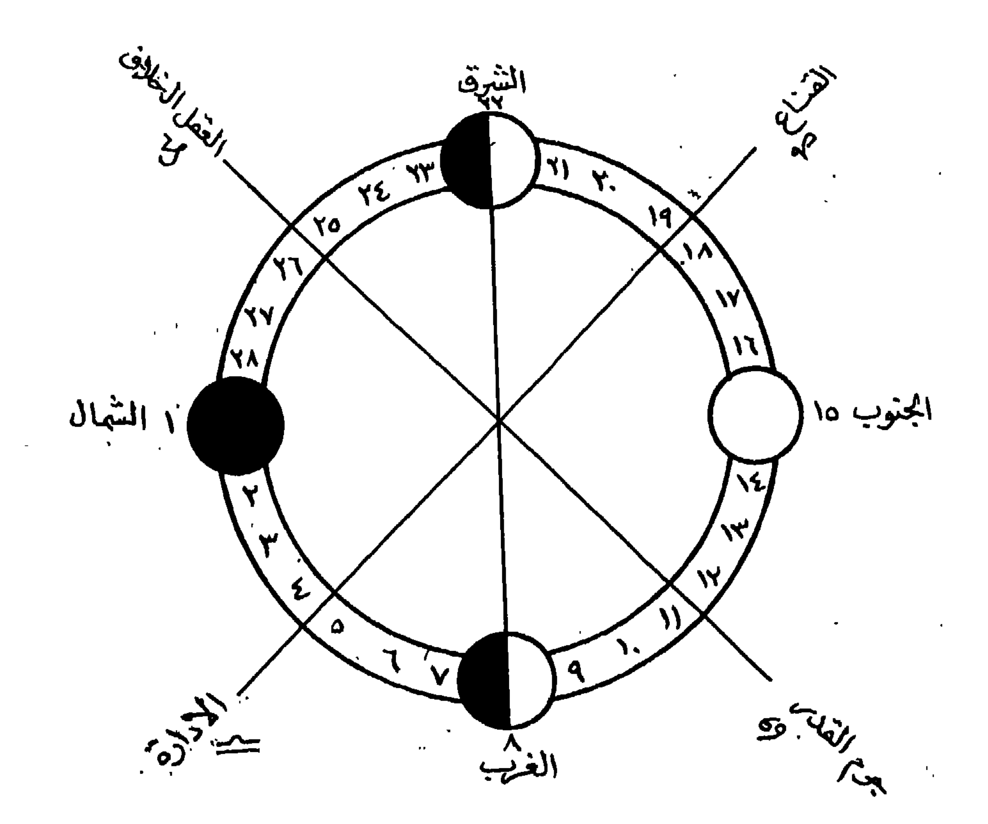
فحياة الحضارة الانسانية يمكن أن تشبه بمخروطين دوارين متقابلين ، بحيث يرتكز رأس كل منهما فى مركز قاعدة المخروط الذى

(٢٤) هما جون تندال (١٨٢٠ — ١٨٩٣) وتوماس هنرى هكسلي (١٨٢٥ — ١٨٩٥) وقد اشتركا معاً فى عدد من الابحاث العلمية وكانا زميلين فى الجمعية الملكية واتخذا المنهج العلمي البحت فى كل شيء حتى ان هكسلي نفى نفياً قاطعاً وجود أية حقائق غير الحقائق العلمية الثابتة مميزاً بذلك النظرة العلمية فى كل شيء عن النظرة الميتافزيقية أو الدينية ، كما اعتقد بأن وجود الله وطبيعته وأصل الكون مسائل لا سبيل الى معرفتها وهو الذى ابتكر كلمة « اللا — أدرى » "agnostic" ليعبر بها عن نظرته الفلسفية العامة فى الحياة وخاصة من الناحية الدينية .

(٢٥) أهم المراجع لدراسة الناحية الدينية عند ييتس وخاصة الفكر المسيحي الخاص به كتاب :

Virginia Moore **The Unicorn : William Butler Yeats's Search for Reality** (New Uork, Macmillan, 1954).

يقابله . وفى دوران هذين المخروطين يتقلص واحد منهما بينما يتمدد الآخر ، ويتسع حتى يتلاشى واحد منهما فى الآخــر . ثم تنعكس العمليــة فيتقلص الأخير ويبدأ **الأول** بالتمدد حتى يصلا الى نقطة التلاشى من جديد ، وهكذا دواليك . وفى تمدد هذين المخروطين وتقلصهما تمثيل لنهوض حضــارة ما وزوال حضــارة اخرى وانقضــائها تحت تأثير الحضــارة الناهضة . وقد ذهب يتس الى أبعد من هذا ، فحدد عمر الحضارة الواحدة (أى نهوضــها وزوالهــا) بحوالي الفي عــام . وكل قطاع عرضي لأحد هذين المخروطين يشــتمل على بعض عنــاصر المخروط المقابل بالرغم من أن نسب هذه العناصر تختلف بعضها عن بعض اذا ما أخذنا أكثر من قطاع عرضى واحد . وبناء على ذلك فان كل انسان هو موضوعى الطبع الى حد ما ، بالرغم من أن الباطنية أو الذاتية متغلبة على طبعه الأصــلي . وكل الحوادث تتحدد بعنصرى الفضاء والزمن ، رغم أنه يمكن أن تكون أهمية العنصر الواحد أعظم من العنصر الآخــر . وقد فرق يتس بين المظاهر التى اعتبرها متعلقة أصلاً بعالم الطبيعة أو المادة وبين تلك المظاهر التى اعتبرها متعلقة أصلاً بعالم الروح والعالم المعنوى ، وذلك بأن جمع الاولى ومثل لها بمخروطه الذى أســماه بـ « المخروط الأولي » ، وجمع المظاهر الروحية ومثل لها بمخروطه الذى أسماه بـ « المخروط المقابل » . وهكذا أوجد يتس لنفســه بناء هندســياً يمكنه به أن يقيس الشــخصية الانسانية أو حياة الحضارة الانسانية .



الدائرة العظيمة أو وجه الساعة وعقاربها

أما ثانى هذين الرمزين فهو الدائرة العظيمة او وجه الساعة المقسم الى ثمانيـة وعشرين برجاً قمرياً (وهى مقابلة لمنازل القمر) وله زوجان من العقارب ، كل زوج يشـكل خطاً قطريا مستقيماً على ذلك الوجه . وهذه العقارب الاربعة تمثل « الارادة » (Will) ، التي قصد بها ييتس ما نحن عليـه وماهية شخصياتنا ، ويكون « القناع » (Mask) على طرف نقيض ، وهو ما نصبو اليه أو الشخصية التي نود أن نكونها ، ثم « جرم القدر » (Body of Fate) الذى يمثل ظـروف حياتنـا التي لا بـد ان نواجهها ، ويكون « العقل الخلاق » أو « الفكر المبدع » (Creative Mind) على طرف نقيض ، وهو عقلنا القادر على التخيل . وطبقاً لمذهب تناسـخ الأرواح الـذى آمن به ييتس تولد « ارادة » الانسان فى واحـد من هذه الأبراج الثمانية والعشرين .

وتبعاً لذلك تتحدد الميزات والمظاهر الخاصة لذلك الانسـان . ولكن كل زوج من عقارب هذه الساعة يتحرك مستقلاً عن الزوج الآخـر فى شكل عكسي ، كما ان بين كل زوج « تنازع اضداد » . واقرب نقطة يمكن فيهـا خلـق الانسجام والكمال فى الشخصية الانسـانية ــ وهو ما يقول ييتس باسـتحالة حدوثه فى الحياة الدنيوية ــ هى عندما يقرب « العقل الخلاق » الى اقصى نقطة ممكنة من «الارادة» ، وعندما يكاد « القناع » ان يطابق بقدر الامكان « جرم القدر » . هذا وقد مثلت الدائـرة العظيمة كل شيء وحوت المخروطين الدوارين فى نصفيها « الأولي » (primary) و « المقابل » (antithetical) ، كما أنها مثلت الشخصيات الثماني والعشرين أو الأشـكال الثمانيـة والعشرين التي تتم فيها رجعة الروح ، والتى على الانسان أن يمر بها قبل الخلاص من عالم الطبيعة ، كما مثلت هذه الأبراج الثمانيـة والعشرون المراحـل العديدة التى تجتازهـا الدورة الواحدة من دورات التاريخ ، وتشكل عمر الحضارة الواحدة التى أشرنا اليهـا عند حديثنا عن المخروطين ومدتها الفا عام .

وقبل ان نعود الى شعر ييتس يجدر بنا ان نشير الى ان شـاعرنا هذا تأثر تأثراً بالغاً فى آرائه هذه بفلسفة الشرق ، وخاصة الديانة الهندية القديمة وكتبها المقدسة ، وكذلك بعض المصادر العربية . ويبدو من مخطوطات ييتس انه كان على علم بمخطوط عـربى قديم عنـوانه « طـريق النفوس بين القمـور (٢٦) والشموس » ، ولكنه لم يكن يعرف العربية . الا أن اتصاله بالمستشرق السير دنيسـون روص ، مؤسس معهد الدراسـات الشرقيـة بجامعة لندن الذى كان يعرف العربية ، سهل له الحصول على كثير من المعلومات التى عني بها الشـاعر . وليس مجال البحث هنا الكشف عن اهتمام ييتس بالموضوعات العربية ، اذ أن مثل هذا الموضـوع خليق بأن يعالج فى مقال مستقل (٢٧) ، ولكنه من الواجب ان نذكر ان شـاعرنا كان له ولع عظيم بالجـو العربى ، وبفلسفة العرب ، وبالشخصية العربية ، فنجده مثلا يدخل الى عالمه اسماء وشخصيات عربية منها هارون الرشـيد ، وقسـطا بن لوقا ، والرحالـة الجغرافي **ليو الافريقي** الذى كان اسمه العـربى **الصـحيح الحسـن بن محمد الوزان الزياني** (او الحسن بن محمد الوزاز الفاسي) المعروف بيوحنا الأسد الغرناطى ،

---

(٢٦) صحيحها « الاقمار » ولكن ييتس يذكر العنوان العربي مستعملاً كلمة « القمور » .

(٢٧) انظر مقالي عن الأثر العربي فى ييتس فى :

"Yeats's Arabic Interests," **In Excited Reverie : A Centenary Tribute to William Butler Yeats.** edited by A. N. Jeffares (London, Macmillan, 1956).

ص ٢٨٠ ــ ٣١٤

كما أنه تأثر بترجمة **رتشارد فرنسيس برتون** « **لألف ليلة وليلة** » (٢٨) وبكتاب **تشارلز داوتي** عن رحلاته فى الجزيرة العربية (٢٩) .

وفى عام ١٩٢١ أصدر ييتس ديوانا جديداً بعنــوان « مايكل روبارتيس والراقصـــــة » (**Michael Robartes and the Dancer**) الذى تضمن قصائد اخرى عن مود جــون وايزلت وعن زوجته . ورغم أنه يتوجه فى قصــيدته « دعاء لابنتي » "A Prayer for my Daughter" بالدعاء الى الله ان يقي ابنته من مصير اولئك النسـاء أمثال الكونتيس ماركيفتش (٣٠) ومود جون اللاتى جرفهن الحماس السياسى فى تياره فأطحن بحياة الاســتقرار والهدوء ، نجد أن الديوان مشحون بالموضــوعات السياســــية ويعالجبصورةخاصةثورة ايرلندا عام ١١٩٦ . وهى الثورة التى قادها عدد منزملائه الشعراء والأدباء الذين كانوا شركاءه فى الحركة الأدبية الايرلندية (٣١) . فلقد هزته هذه الحادثة من أعماقه وكانت ذات أثر بعيد فى حيــاة ييتس

---

(٢٨) لم تكن ترجمة برتون

R. F. Burton, **The Book of The Thousand Nights and a Night** (Benares, Kamashastra Society 1885—1887).

الترجمة الوحيدة لكتاب « الف ليلة وليلة » التي عرفهــاييتس ، بل كان من المعجبين أيضا بتلك الترجمة الخاصة التي وضـــعها الدكتور ماردروس بالافرنســية والتي نقلها الىالانجليزيــة بويز ماثرز وحيــث ان ييتس لم يكن يعــرف الافرنسية جيداً فانه عرف ماردروس عن طريق ماثرز

J. C. Mardrus, **The Book of The Thousand Nights and One Night,** rendrered from the literal, and complete version of Dr. J. C. Mardrus ; and collated with other sources by E. Powys Mathers (London, Casanova Society, 1923).

واعتبر ييتس كتاب « الف ليلة وليلة » اعظم كتب الأدبقاطبة باستثناء آثار وليم شكسبير .

(٢٩) Charles M. Doughty, **Travels in Arabia Deserta** (Cambridge, The University Press, 1888).

وقد اعاد نشره فى لندن فيليب لي وارنر وجوناثان كايب عام١٩٢١ .

(٣٠) هى كونستاس غوربووث (١٨٦٨ ــ ١٩٢٧) التىأصبح اسمها ماركفيتش بعد زواجها ، وقد قامت بدور قيادى فى الجيش الشعبى الايرلندى عام ١٩١٤ وكانت من قادة ثورةعيد الفصح عام ١٩١٦ اذ كانت على رأس الفصيلة الوطنية التى احتلت منطقة « ستيفنز جرين » بدبلن وقبض عليها بعدفشل الثورة فحكم عليها بالسجن مدى الحياة ولم يحكم عليها بالاعدام كسائر قادة الثــورة لكونها امرأة . وعينت وزيرةللعمل فى الحكومة الوطنية الاولى عام ١٩١٩ وذلك بعد جلاء القــوات البريطانيــة عن ايرلندا وقامت بخدمات عديدة فىتحسين الأوضـــاع الاجتماعيـــة للطبقات الفقــيرة . كانت كونستاس واختها ايفا صديقتي الصبا وللشــاعر فيهما وفىبيئتهما وقصرهما « ليساديل » قصيدة تعد من أجمل شعر المديح فى الشعر الانجليزى الحديث وهى القصيدة المعروفةبعنوان « ذكرى ايفا غوربووث وكون ماركفيتش »

In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz.

(٣١) لعل اهم ثورة فى تاريخ ايرلندا هى ثورة عـــام١٩١٦ : انطلقت شرارتها الاولى صبيحة يوم الاثنين ٢٤ نيسان ١٩١٦ حين اعلن باتريك بيرس ، رئيس الحكومة المؤقتة ، مولدالجمهورية الايرلندية والاستقلال . وانتهى كل شيء مساء السبت ٢٩ نيسان ١٩١٦ حين سيطرت القوات البريطانية علىالموقف وقبضت على قادة الثورة . ولم يكد يمر اسبوعان حتى تم اعدام قادة الثورة وســجن عدد كبير من الوطنيين وتمكنعدد آخر من الفرار ومنهم ايمون دى فاليرا أحد قادة الثورة الذى أصبح فيما بعد رئيساً للجمهورية الايرلندية عام ١٩٥٩ولا يزال يحتل هذا المنصب الى اليــوم . فهذه الثورة وان فشلت فى الظاهر فانها تركت اثرا كبيرا فيما تبعها من أحداثسياسية مهدت السبيل أمام ايرلندا كى تنال استقلالها رغماً عن أنها لم تنل وحدتها الجغرافية والسياسية الكاملة لأنايرلندا الشمالية (أى ولاية «ألستر») لا تزال تحت السيطرة البريطانيةبينما انضمت الولايات الثلاث الاخرى (« لينستر »و « كوناخت » و « مونستر ») لتؤسس دولة ايرلندا الحرة عام ١٩٢٢ والتى اتخذت لنفسها اسم (Eire) وهو الاسمالسلتى القديم الذى كانت تعرف به فى الماضى البعيد .

وبمثابة نقطة تحول فى موقفه الوطنى . فقرر بناء على ما حدث أن يعود الى وطنـه ليصبح مقره الدائم ـ اذ كان يعيش متنقلاً بين ايرلندا وبريطانيا ـ فابتاع عام ١٩١٧ قلعة قديمة فى شـكل برج نورماندى اسـمه برج باليلى ـ « ثور باليلى » ـ (٣٢) فى مقاطعة غالواى فى غرب ايرلندا ، وحوّل البـرج الى مسـكن لعائلته وبقي مقراً له مدة طويلة استمرت حتى نهايـة العشرينات ، كما أصـبح البرج رمزاً جديداً من رموز شعره وفى هذا سار فى خطى عمالقة الشعر الانجليـزى كسبنسر وميلتون وشلي وبايرون .

أما القصائد التى تتناول فى موضوعها ثورة عيد الفصـح وشـهداءها فهى أربع : « عيد الفصح ١٩١٦ » (Easter 1916) و « سـتة عشـر شـهيداً » "Sixteen Dead Men" و « شجرة الـورد » "The Rose Tree" و « سجينة سياسية » "On a Political Prisoner" ، أهمها بدون شك القصـيدة الاولى ، اذ أنها ليست أهم القصائد تعليقاً على الأحداث السياسية التى عاصرها الشاعر ، بل انها من أعظم القصائد السياسية فى تاريخ الشـعر الانجليزى ، وتشبه الى حـد بعيـد « القصيدة الهوراسية » "A Horation Ode" ، التى كتبها قبل ثلاثة قرون من الزمان الشاعر اندرو مارفيـل (١٦٢١ ـ ١٦٧٨) . فوجه الشـبه يكمن فى ما تحتـويه كل من هاتين القصيدتين من مشـاعر متضاربة ، ومن ترفع الشاعر عن ان يكون طرفا فى الصراع المتمثل امامه اذ اعتقد الشاعران أن الشعر فوق كل شيء وأن وظيفة الشاعر الرئيسية هى فى أن يرى النواحى الايجابية والسلبية وأن يُعبّر عن النظرة الشاملة غير المتحيزة والمنزهة عن كل غرض .

فى قصيدة « عيد الفصح ١٩١٦ » مشاعر متضاربة وتعقيد لفظي يصحب عادة المواقف التى لا يمكن تبسيطها أو تفسيرها فى كلمات بسـيطة والا فقدت معناها وأهميتها ، وهى المواقـف التي وجدها شـعراء الانجليز من معاصرى ييتس عندمـا ارادوا التعبير عنهـا شعراً مشكلة فنية عويصة تستدعى الحل . فلنر كيف عالج ييتس هذه المشكلة فى قصيدته :

« عيد الفصح ١٩١٦ »

لقيتهم فى آخر النهار
مقبلين بوجوه مشرقة
من مكاتبهم القائمة
وسط بيوت رمادية بنيت فى القـرن الثامن عشر .
ومررت بهم مومئاً بالتحية
وبكلمات تأدب لا معنى لها
أو تباطأت برهة وتفوهت
بكلمات تأدب لا معنى لها

---

(٣٢) اسم البناء « ثور باليلى » و « ثور » بالايرلندية القديمة (لغة الجيليك) معناها برج أو قلعة و « باليلى » اسم علم .

وقبل أن انتهى من ذلك كنت افكر
فى قصة ساخرة أو حديث لاذع
لأسلىّ رفيقاً
فى النادى ، عند المدفأة ـ
لأننا ، هم وأنا ، كنا على يقين
أننا نعيش فى مكان يلبس الكل فيه أردية مرقعة ولكن الآن
تغيَّر كل شيء تغيراً كلياً
لقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

لقد أمضت تلك المرأة (٣٣) أيامها
بحسن نية نادرة
وأمضت لياليها فى نقاش طال
حتى احتدَّ منها الصوت .
وهل كان أعذب من صوتها ـ
وهي تمتطى صهوة الجياد فى سباق الصيد
حينما كانت فى ريعان الصبا والجمال ؟

أما هذا الرجل فقد كان يدير مدرسة
وامتطى صهوة الشعر ،
والآخر ، رفيقه ومعينه (٣٤)
فكان على وشك أن تكتمل مواهبه
وكان بامكانه من أن ينال الشهرة فى نهاية الأمر ،
اذ كان رقيق الطباع الى حد بعيد
والى حد بعيد كان صاحب فكر شجاع جذاب .
أما هذا الآخر (٣٥) كنت أتصوره سكيراً عابثاً فظ الطباع
ومع انه بالغ فى الاســاءة الى اعز الناس الى قلبي
فها أنا أذكره فى قصيدتي .
وها هو الآن قد تخلَّى عن دوره فى الملهاة العارضة
فقد تغيَّر هو بدوره أيضاً
وتحول تحولاً كلياً :
لقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

---

(٣٣) كونستاس (غوبووث) ماركفيتش .
(٣٤) باتريك پيرس (١٨٧٩ ـ ١٩١٦) احد قادة ثورةعام ١٩١٦ ومؤسس مدرسة سنت ادنا بدبلن .
(٣٥) توماتس ماكدونه (١٨٧٨ ـ ١٩١٦) الشـاعروالناقد الايرلندى واحد قادة ثورة عام ١٩١٦ .

القلوب التي تحيا لهدف واحد
عبر أيام الصيف والشتاء
انما تبدو وكأنها قد سُحرت فانقلبت حجراً
يعوق انسياب الجدول الزاخر بالحياة .
فالحصان القادم على الطريق ،
والفارس الذى على ظهره ، كما هو الحال مع الطيور التى تحلق بين السحب المتقلبة ـ
كل هذا يتغير دقيقة فدقيقة :
فظل السحاب على صفحة الجدول
يتغير دقيقة فدقيقة ـ
وينزلق حافر الحصان عند حافة الجدول
فيغوص الحصان فيه ناثراً المياه من حوله ـ
ويغوص دجاج الماء ذو الأرجل الطويلة
وينادي دجاج الماء ديوكها
وتحيا الحياة دقيقة فدقيقة :
والحجر باق ، باق وسط ذلك كله .

كل تضحية طويلة الأمد
تحيل القلب الى حجر .
فمتى ، يا ترى ، تكفي التضحية ؟
ان ذلك من شأن السماء
اما نحن فشأننا أن نهمس الاسم تلو الاسم
كما تهمس الام باسم ابنها
عندما يغلبه النوم
ويسيطر على أطراف جامحة النشاط .
وهل ذلك غير هبوط الليل ؟
كلا ، ليس هذا بالليل ، بل انه الموت .
فهل كان ذلك الموت موتاً لا ضرورة له ؟
فبعد كل ما قيل وبذل من جهد
قد توفي انجلترا بالوعد .
ولكننا نعرف ما كان يراودهم من الاحلام
وحسبنا انهم راوا الحلم وماتوا ـ
وماذا لو أن الحب العارم
اذهلهم حتى اذاقهم الموت ؟

هذا قصيدي اسجل فيه ما يلي :
« ماكدونه » و « ماكبريد » (٣٦)
و « كونولي (٣٧) وبيرس »
من الآن ومهما بقي الزمان
وحيث ترفع الراية الخضراء :
انهم تغيروا تغيراً كلياً
فقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

وهكذا نرى أن ييتس وجد فى « عيد الفصح ١٩١٦ » حلاً للمشكلة الفنية العويصة التي شغلت شعراء الانجليزية لمدة طويلة وهي كيفية ادخال القصيدة الى حيز العمومية لتصبح قصيدة شعبية دون ان تفقد فى الوقت نفسه نقاوتها وطهارتها فتتلوث بالافكار والعقائد الوقتية ، فالحادثة التي يتخذها ييتس موضوعاً للقصيدة لا يقوم بوصفها أو عرضها بل يعيد لنا صياغتها صياغة جديدة دون أن يكون هدفه التغني بالبطولة أو أن يهاجم التهور ، فأشخاص القصيدة أموات جميعهم قد « تغيروا تغيراً كليا » ليصبحوا ويتحولوا الى رموز خالدة تحيا فى الأذهان . ففي هذه القصيدة لا تتدخل آراء ييتس فيما يقوله ولا تؤثر فيها مواقفه بل يتجرد من كل ذلك فيصبح صوته ذلك الصوت الأبدى فى المآسي الاغريقية « صوت الكورس » فيلبس الشاعر قناعاً يفصل بينه وبين موضوعه فيصبح بوساطته حكماً عادلاً وراوية منصفاً فيتأمل الحادثة الخاصة التي هو بصدد الحديث عنها فيتمكن من أن يميز بين عناصرها المضادة ويرى كيف تختلط المثالية بالتهور ، والبطولة بالفناء ، والموت بالجمال ، ومن كل هذا يخلق صورة شعرية يوفق فيها الشاعر بين كل هذه الاضداد ويكون قد عبر فى هذه القصيدة الواحدة عن حادثة خاصة تصبح مثلاً حياً لكل ما يماثلها من حوادث مرت بالانسانية عبر تاريخها الطويل . فلقد كان يعرف ان الموت شيء عادي لا يحمل معنى المأساة الخالدة الا اذا صاغه صياغة شعرية ليكون مادة للتأمل والتفكير أو اذا احاله رمزاً يمكن عن طريقه فهم المواقف الانسانية المختلفة يسهل له التعبير عنها تعبيراً دقيقاً .

وهكذا نجد أن ييتس هو الوحيد بين شعراء الانجليزية فى القرن العشرين الذي استطاع ان يستوعب فى شعره الحوادث السياسية المعقدة ليصوغها فى قالب شعرى دون أن تفقد اهميتها ودون أن يسلب الموضوع ناحيته الانسانية وجانبه النظرى . فلو قارنا قصيدة ييتس « عيد الفصح ١٩١٦ » بغيرها من القصائد التى كتبها الشعراء الانجليز فى فترة الحرب العالمية الاولى نجد أن اولئك الذين اتخذوا الخط الوطني الصرف غلبت عليهم نعرة التطرف التى سيطرت على شعرهم فيبدون وكأنهم ضائعون فى عالم من التجريديات والخطابة الجوفاء ، اما شعراء الميدان الذين انخرطوا فى

(٣٦) شون (اوجون) ماكبريد (١٨٦٥ ـ ١٩١٦) الذى تزوج مود جون واشترك فى ثورة ١٩١٦ .

(٣٧) جيمس كونولي (١٨٧٠ ـ ١٩١٦) مؤسس نقابات العمال فى ايرلندا ومؤسس الجيش الشعبي الايرلندى وقد نفذت سلطات الاحتلال البريطانية حكم الاعدام فيه وفى مواطنيه الذين يذكرهم ييتس فى القصيدة ما عدا كونستناس ماركفيتش التي سجنت بسجن هالوى للنساء لكونها امراة وحكم عليها بالسجن مدى الحياة .

الجيش وحاربوا على جبهة القتال فقد عبروا بكل امانة عن مشاعرهم وعن اشمئزازهم من بشاعة الحرب الا ان شعرهم يكاد أن يكون جزءاً لا يتجزأ من ذلك الدمار الذى تحدثوا عنه بحيث انهم عجزوا عن أن يعيدوا صياغة ما مر بهم من تجارب واحداث صياغة جديدة فى بناء شعرى متين ولم ينجحوا فى خلق تلك الصورة الشعرية التى تجد قبولاً انسانياً عاماً . أي أن شعراء الخط الوطنى كانوا بعيدين عن « موضوعهم » بعد أن استحالت معه عليهم الرؤيا الشعرية الكاملة ، بينما كان شعراء الميدان قريبين من « موضوعهم » قرباً استحالت معه عليهم تلك الرؤيا أيضاً . فالمشكلة كانت فى أن يتمكن الشاعر من أن يخلق لنفسه ذلك البعد اللازم بينه وبين « الموضوع » الذى هو بصدده حتى يمكنه ذلك البعد من النظر الى « موضوعه » نظرة شاملة ويمكنه ذلك بالتالي من أن يرى النواحي المؤلمة من حياة الواقع بنفس الحرية التى ينظر فيها الى النواحي الجميلة والرائعة فيها . لقد أعطى ييتس لشخصيات القصيدة حقهم من البطولة وخلدهم فى قصيدته الا أنه أثار فى آن معا أسئلة عديدة عن معنى الحياة والموت والبطولة والفناء والحب الذى يتعدى الحدود فيحيل القلوب حجراً ولم يعطنا الجواب بل ترك لنا المجال لينشط الفكر فيجد كل منا الجواب المناسب لهذه الأسئلة التى طرحها .

وما دمنا قد اشرنا الى أدب ييتس السياسى يجدر بنا ان نتوقف هنيهة لنلخص موقفه الوطني : وهنا يمكننا أن نقول ان ييتس كان وطنياً بكل معنى الكلمة ولكنه لم يكن سياسياً ، وقد عبر مراراً عن رايه فى ان العمل الوطني الناجح لا يكون قائماً الا بوجود ثقافة وطنية وفكر وطنى أصيل يكون مؤسساً تأسيساً قوياً على مجموعة من القيم الانسانية العالية ومبادىء الأخلاق السامية التى لا يساوم فيها أحد مهما كان الهدف المنشود . وربط ييتس بين العمل الوطني ومعانى الرجولة والبطولة والشهامة وأكد بعد أن درس تاريخ ايرلندا السياسى ان العمل البطولى (أو الوطنى) انما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثل والاخلاق واعتبر أسمى أنواع العمل الوطنى ذلك العمل الذى لا يبغى أجراً والمجرد عن الأغراض السياسية الرخيصة . أما موقف ييتس كشاعر من السياسة فلم يترك لنا مجالاً للشك فى أن الشعر لا يمكن أن يكون أداة تسخرها السياسة ، بل هو فوقها ، وهو فوق الدولة ، وفوق كل شيء . وقد آمن بأن الشاعر العظيم يستلهم كل شيء من تربة بلاده ، وعظمته تكون بمدى اتصاله بضمير قومه وبحياتهم وأساطيرهم وحكاياتهم ، وأن جل ما يمكن ان يطلب من مثل هذا الشاعر هو أن يكون أميناً مع نفسه صادقاً فى شعره وأن يقدم لوطنه ما هو أقدر الناس على اتقانه حتى ولو عارض ذلك ما يعتقد الكل انهم بحاجة اليه ، وقد وصف الوطنى المخلص فى احدى مقالاته بقوله :

« فى اعتقادى أن الوطني المخلص هو من كان مستعداً للتضحية بالكثير لكى يحفظ لامته ما هو أصلح الناس بحمايته من تراثها (٣٨) » .

كانت قصيدة « عيد الفصح ١٩١٦ » دليلاً جديداً على التطور الذى طرأ على شعر ييتس وعلى مدى ما حققه الشاعر لنفسه من كسب فني وكيف أصبح يتخذ المواقف المتباينة مادة لشعره . ولكن الديوان الذى حوى هذه القصيدة — « مايكل روبارتس والراقصة » — حوى أيضاً تلك القصيدة المرعبة التى تحمل فى طياتها الوعيد والنذير . لقد أعطاها عنواناً يناسب ما ذهب اليه من انذار العالم بكارثة محيقة اذ أسماها « العودة الثانية » "The Second Coming" واعلن فيها أن دورة الحضارة المسيحية (التى دامت الفي عام)

---

(٣٨) Exploration, p. 118.

قد قاربت نهايتها ، واشار الى مولد حضارة جديدة،وبيت القصيد ان ما ينذرنا به ييتس في قصيدته هذه هو انعكاس الأوضاع ، ومولد الفوضى ، وحلول احداث تحمل فى ثناياها كل ما عارضه وقاومه طوال حياته .

وليس معنى هذا انه كان يائساً ، اذ كان يؤمن ان المستقبل يحمل مولد حضارة انسانية جديدة تختلف عما ألفناه . ولكنه يؤكد أن فترة انحلال المخروطين وزوال حضارة اوروبا قد بدأت بالفعل ، وهو فى هذا يطبق مبادئه الفلسفية التى أشرنا اليها آنفاً وضمنها كتابه « الرؤيا ». وأهم ما تشير اليه هذه القصيدة هو أن ييتس سبق معاصريه من شعراء الانجليز الذين لم يعبروا عن آرائهم الاجتماعية والسياسية الا فى الثلاثينات :

العودة الثانية

يدور ويدور فى لولب يمتد ويتسع
فالبازي لا يقدر على سماع صوت مروضه
الأشياء جميعاً تمزقت ، والمحور لا يستطيع أن يتماسك
عمت الفوضى الكون بأسره
وفاضت موجة من دم قاتم ، وفى كل مكان
طرحت فى البحر شعائر البراءة ،
الخيرون فقدوا ايمانهم بالخير ، والأشرار
تغمرهم حمية متوهجة .

اكيد ان وحياً سوف يتكشف عما قريب
وعما قريب سوف يرجع المسيح ،
« رجعة المسيح ! » وما كادت تنطلق كلماتي
حتى اضطربت عيناى لصورة هائلة هبطت
من « الروح الكلي » ، وفى مكان ما من رمال الصحراء
تبدى شكل له جسد أسد ورأس بشر
يحدق تحديقاً فارغاً قاسياً قساوة الشمس
ويحرك ردفيه الثقيلين بينما تحوم حوله

أشباح من طيور الصحراء الجارية الساخطة
وتهبط الظلمة ثانية غير اني ادركت الآن
أن عشرين قرناً من نوم حجرى
ازعجها كابوس يطلع من ارجوحة المهد ،
فياله من وحش عنيف حانت ساعته أخيراً
يدفع نفسه دفعاً الى بيت لحم ليولد مرة ثانية .

ولم يكد عام ١٩٢٨ أن يحل حتى أصدر ييتس ديوانه « البرج » (The Tower) الذي بلغ فيه الذروة فى فنه واحتل به مكانه الممتاز ليس بين شعراء انجلترا فحسب ، بل بين ائمة الشعراء الاوروبيين ايضاً . والديوان غني بالبيان ، مليء بالنغمات المتنوعة ، متعدد النواحي ، يتميز بسلاسة اللفظ وانطلاق التعبير ، عالج فيه ييتس قصائده وموضوعاته بروح درامية تجعل لكل منها حركة وحياة . وليس مما يقلل من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر فى بعض القصائد ليقدم لنا مغزى معيناً . وقد نجح ييتس كل النجاح فى التوفيق بين رغبات القلب ومطالب العقل ، وسجل بهذا الديوان نصراً كبيرا للشعر الانجليزى فيما استحدثه من وسائل فنية لرفع شأن الشعر الغنائي بوجه عام . ومما لا ريب فيه انه خدم تطور القصيدة الغنائية فى الادب الانجليزى بشكل لا نجد له مثيلا فى عصرنا الحاضر وبصورة تضعه فى ذلك الصف الخالد الذى يضم مارلو وشكسبير وملتون وشلي وغيرهم من عمالقة شعر الغناء .

أما أثر الديوان فى معاصريه من الشعراء الانجليز فقد بدا واضحاً حال صدوره عام ١٩٢٨ . فسرعان ما ردد اودن نغمات ييتس وكلماته فى ديوانه الصغير (٣٩) الذى يكاد أن يكون غير معروف والذى ظهر فى السنة ذاتها ، فنجد مثلاً صدى أبيات ييتس — « لقد حان الوقت لاخط وصيتي : اختار رجالا شرفاء » — يرددها اودن فى قصيدته التي يقول فيها : « اختار هذا البلد الهزيل لمدة سبعة ايام من الرضا » . وتتضح الصورة عندما نلقي بنظرة سريعة على الشعر المكتوب باللغة الانجليزية منذ صدور « البرج » حتى الآن لنجد أثر ييتس فى عدد من الشعراء مثل اديث سيتويل (١٨٨٧ — ١٩٦٤) وسيسيل داي لويس (١٩٠٤ — ١٩٧٢) وريتشارد ابرهارد (المولود ١٩٠٤) وجورج باركر (المولود ١٩١٣) وفيرنون واتكينس (المولود ١٩٠٦) وثيودور روتيك (المولود ١٩٠٨) وفرنك برنس (المولود ١٩١٢) ولعل أهم أثر تركه ييتس فى شاعر من الشعراء كان فى ديلن توماس (١٩١٤—١٩٥٣) الذى لولا أثر ييتس عليه لما تمكن من كتابة ذلك الشعر العظيم الذى جعل توماس فى الأربعينات يحتل المرتبة الاولى بين شعراء ذلك الوقت . ولم يخطىء ستيفن سيندر خينما وصف « البرج » بقوله : « لعله ديوان القرن الذى كان صاحب اكبر أثر على شعراء العصر » (٤٠) .

والديوان فى لهجته وروحه وموسيقاه يسجل نصراً لييتس على ظروف الحياة ، ويؤكد لنا نضجه الشخصي وعمق تفكيره ، ويوحي الينا بأن شاعرنا قد عرف سر الحياة وتذوق حلاوتها حتى انها باركت قلبه وشفتيه ، فانطلق كالبلبل الصداح يفرد متعبداً فى محرابها ، يتغنى بجمالها ويمجد بهاءها . فهو الآن ، بعد ان أحس بوطأة الشيخوخة ، قبلها دون مضض ، وبدأ يفلسف معناها ويجد لها تحليلا مقبولا ، ويذهب الى رفعها الى درجة سامية كما فعل فى الأبيات الافتتاحية لقصيدته « الابحار الى بيزنطية » Sailing to Byzantium

---

(٣٩) هذا الديوان القصير غير معروف لدى مؤرخي الادب الذين يؤكدون ان اول مجموعة شعرية نشرها اودن كانت عام ١٩٣٠ بعنوان : Poems (London, Faber)

(٤٠) من مقال لستيفن سنيدر منشور فى العدد المئوي الخاص لجريدة : Radio Times Hulton (June 1965)

الابحار الى بيزنطية

ـ ١ ـ

تلك بلد لا تصلح للعجائز . الفتيان والصبايا
فى أحضان بعضهم البعض ، طيور تملأ الأشجار
هذه الأجيال التى تحتضر
وشلالات من « السـلمون » ، وبحر يعج بالأسماك ،
أسماك وأجساد واطيار تتغنى طوال الصيف
بكل ما يلد ويولد ويموت .
والكل تأسره تلك الموسيقى الحسية فيهمل
عمارات العقل الذى لا يشيخ .

ـ ٢ ـ

ان رجلاً عَمّر طويلاً لشيء تافه
خرقة بالية تتأرجح على خشبة ، ما لم
تصفق الروح بيديها وتغنى ثم يتعالى غناؤها
لكل خرق فى ردائها الدنيوى .
وليست هناك مدرسة للغناء ولكن دراسة
لصروح جلال تلك الروح :
لذلك طوّفت فى البحار وجئت
المدينة المقدسة بيزنطية .

ـ ٣ ـ

أيها الحكماء الواقفون فى نار الله المقدسة
كصور من الفسيفساء الذهبية محفورة فى جدار
تعالوا من جوف تلك النار المقدسة ، ودوروا دوران المخروط
وكونوا لروحي معلمي الغناء .
التهموا قلبي المريض بالشهوة
الموثق الى حيوان يحتضر
لا يعرف ما هو ، واحملوني الى
ابدية مصطنعة .

— ٤ —

حال خلاصى من عالم الطبيعة لن أستعير
صورتي الجسدية من اي شيء طبيعي
بل صورة مما يصنع الصائغ الاغريقي
مطروقة بالذهب الخالص ومموهة بالذهب
حتى لا يغلب النعاس امبراطوراً يهوم ،
أو أحط على غصن ذهبي لاغنى
سادة وسيدات بيزنطية
ما مضى وما يمضي وما يجيء .

وهنا تصبح بيزنطية بالنسبة لييتس رمزاً لعالم العقل والروح وعالم الخلود الفني ازاء عالم الحس ، والمادة ، والفناء ، وهي ايضاً رمز « للسماء الافلاطونية » حيث العقل الخالص وحيث تتلاشى الأضداد ويتحقق مبدأ الانسجام والكمال . ولعل أقوى عامل جعله يختار بيزنطية رمزاً لهذا العالم الذى كان يأمل أن يصل اليه بفنه وشعره هو أنها مثلت له أقصى ما بلغته الحضارة الانسانية فى عصرنا حيث اختلط الدين والجمال والحياة بشكل خلد انصاب الفن التي خلقتها تلك الحضارة ، وانها وقعت فى تاريخ نظامه الكوني فى منتصف الألفي عام وعند نقطة التقاء المخروطين .

ونلاحظ فى هذا الديوان كيف اصبحت حياة الشاعر وشخصيته محوراً للتجارب التي يعبر عنها فى شعره ، وكيف انه أصبح جزءاً لا يتجزأ من كيانه الشعرى ، بل جزءاً لا يتجزأ من العالم المحيط به بكل ما فيه . فنجد مثلاً كيف تختلط السيرة الذاتية والقضايا والأفكار السياسية والاجتماعية بعضها ببعض فى مقطوعاته الشعرية ، وخاصة فى « تأملات ابان الحرب الأهلية » "Meditations in Time of Civil War" ، وفى قصيدته « ألف وتسعمائة وتسعة عشر » التي سبقت الاشارة اليها .

ونلاحظ هنا أيضاً كيف تطور استعمال الرمز عنده وكيف أدخل الى رمزيته رموزاً جديدة . فهو يستعمل فى ديوانه هذا رموزه الخاصة كالبرج والطيور والشجرة والراقصة والمخروط وبيزنطية ، ويستعيض عن « الميثولوجيا القديمة » بميثولوجيا خاصة يبنيها من عناصر حياته ومن الشخصيات الانسانية التي الهبت خياله وعواطفه ، ويعيد الشعر الى منبعه الأصيل — عالم الأساطير . وبالرغم من كل هذا تصبح رمزيته واضحة المعالم سهلة الفهم والادراك مؤثرة أشد التأثير ، وتسهل لشعره امكان بعث مختلف الخواطر ، وامكان تفهم ذلك الشعر على مستويات عقلية خاصة ، وتفتح لخبرتنا الفنية آفاقاً لا نهاية لها .

وقد حاول ييتس فى ديوانه هذا ان يوفق فى شعره بين تلك الأضداد التى ازعجته ، وسعى الى خلق التوازن التام بين عناصر الحياة المضادة فى فنه الشعرى ، وعمل على خلق روح النظام والانسجام فى شعره مسجلاً بذلك نصره على الفوضى وعدم الانضباط اللذين وجدهما فى العالم المحيط به ، وذهب الى القول بأنه لا يجوز لنا أن ننزل بالجنند « الكدمات لترضى النفس » ، فقد تحدثت اليه كل الأشياء مؤكدة له عن وحدتها

العضوية ، وآمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الجسد والروح وأن الكيان الانساني متصل العناصر ، ولا يمكن تفريق عنصر الروح عن الجسد فى هذه الحياة دون أن نقضي على احدهما ودون ان نقضي على ذلك التوافق الكامل أو الانسجام الشامل للكيان الانساني .

واطلق ييتس على ديوانه التالى الذى صدر عام ١٩٣٣ اسم « السلم اللولبي وقصائد اخرى »(The Winding Stair and Other Poems) الا انه اختلف عن « البرج » فى انه تنقصه « الوحدة الموضوعية » ، وأن ما احتواه من درر الشعر لا تسطع بنفس البهاء الذى سطعت به قصائد ديوانه السابق . وهذا لا يعني أبداً أن شعر ييتس فى هذا الديوان لم يكن فى نفس مستوى شعره السابق ، وانما اختلفت طريقته فى الأداء وفى معالجة موضوعاته الشعرية ، فأصبحت اكثر تعقيداً الى حد ما ، وان لم تقلل من عبقريته الشعرية .

وينقسم ديوانه « السلم اللولبي وقصائد اخرى » الى قسمين رئيسيين . يضم الأول منهما القصائد الافتتاحية التي تنسج على منوال الديوان السابق ، فنجده مثلاً فى قصيدته « محاورة بين الذات والنفس » "A Dialogue of Self and Soul" يردد اذعانه التصوفي الذى لمسناه من قبل . أما القسم الثاني للديوان فتملأه المواقف النفسية المعقدة والتجارب الشخصية الممضة التي تكاد ان تحل محل الرصانة ومحاولة التوفيق الكامل بين جميع عناصر الخلق الشعرى .

ويضم هذا الديوان مجموعة اخرى من القصائد بعنوان «امرأة فى شبابها وشيخوختها» "A Woman Young and Old" كان ييتس قد كتبها فى وقت سبق تاريخ نشره ديوانه « البرج » ، ولكنه احجم فى بادىء الأمر عن نشرها نتيجة للصراحة الباهرة التي عالج بها الأحاسيس والعواطف والحب الجنسي بوجه عام . وقد بلغ ييتس فى اسلوبه الذى اعتمد فيه على لغة الحديث العادى غاية الابداع فى هذه القصائد ، فخرجت عارية من كل تنميق او حذلقة. ولكن بالرغم مما تحلت به من جمال وقوة فى الاداء والتعبير وما تمتعت به من طعم شعرى خاص ، فانها خلو من تلك الجلالة والنغمة الجبارة التي لمسناها فى ديوانه « البرج » ، بل هي أقرب ما تكون الى قصائده بعنوان « كلمات الموسيقى » 'Words for Music Perhaps" التى كتبها بعد ابلاله من مرضه الطويل عام ١٩٢٩ ، حيث نجد النغمة الواقعية وخيبة الامل واليأس التي ميزت شعر الغزل عند شعراء الانجليز فى ذلك الحين، وان كانت الأسباب التي جعلت ييتس يعبر عن يأسه وخيبة أمله هنا مختلفة اختلافاً جوهرياً عن أسباب هؤلاء .

وحاول ييتس فى ختام حياته أن يكتب عدداً من الأناشيد السياسية . وقد كانت محاولته هذه تشبه الى حد ما محاولة « اودن » بعث القصة الشعرية أو الاغنية الروائية من جديد . ولكن تلك الأناشيد السياسية التى كتبها ييتس لا تصل فى جودتها وبنائها الفني الى مستوى قصائده الاخرى ، وخاصة تلك التى ضمنها ديوانه الأخير الذى أسماه « القصائد الأخيرة » (Last Poems) (١٩٣٩) حيث نجد اروع قصائد ييتس الفلسفية واعمقها ، مثل «المخروطات» "The Gyres" و « التماثيل » "The Statues" و « الرجل والصدى » "The Mand and the Echo" كما نجد شعرا من ارق ما كتبه فى الغزل والصداقة، مثل «الى دوروثي ولزلي» "To Dorothy Wellesly", و « عودة الى زيارة قاعة البلدية » "The Municipal Gallery Revisited" و « صوت كلب الصيد » "Hound Voice" .

وفى قصيدته « الشجيرات الثلاث » "The Three Bushes" والقصائد المتصلة بها يعود الى المجاهرة من جديد وبصورة عنيفة

بأدق المسائل الجنسية.أما قصيدته « هروب حيوانات السرك » "The Circu. Animals Desertion" وقصيدته « حجر اللازورد » "Lapis Lazuli" فتبينان بوضوح افق ييتس الروحي والفني فى ختام حياته . فهو يتناول فى القصيدة الاولى تاريخ بعض أعماله الأدبية ، ويبين كيف أن الكتابة الأدبية أخذت بكامل لبه ، ويشير الى عدد من الصور الفنية التي كانت بمثابة السلم الذى ارتقى به الى سماء الخيال . ولكنه يعود فيقرر انه يحس الآن بوطأة الشيخوخة عليه وواقعيتها ، وهكذا ولت تلك الصور هاربة وكأنها حيوانات السرك قد هجرت ملعبها. والآن وقد ارتقى سلمه الى النجوم ، عليه أن يعود فيلقي بنفسه الى حيث تبدأ قاعدة السلم فى خضم الحقيقة العارية ، حقيقة القلب وحقيقة الحياة ، وكأنه يقول : ليس العار فى أن تجد الشيخوخة طريقها الى الشاعر أو الانسان ، بل العار فى أن يفقد الشاعر أو الانسان ايمانه بالحياة . ومهما يكن الثمن الذى يدفعه الانسان فى طريقه الى الشيخوخة فان قبوله تحدى الحياة وتغلبه على عقبات ذلك التحدى وصعابه ثم انتصاره عليها بأن يتمكن من أن يغنى من جديد أي يخلق الشعر من مادة الحياة ببرقها وظلامها ، فى هذا كله معنى جديد لهذا المخلوق الفذ العجيب ـ الانسان . والقصيدة مؤثرة الى ابعد الحدود . وهي اذ تؤكد واقعية نظرة الشاعر الى الحياة ، الا انها لا تثير فى نفوسنا الاحساس بالشفقة عليه بل تثير اعجابنا البالغ بشجاعته فى قبوله تحدي الحياة وقبوله مواجهتها وتمكنه من ترجمة تجاربه فيها فى كل لحظة من اللحظات الى أسمى معانى الفن والشعر . ولا غرابة فى هذه الشجاعة الأدبية الخارقة التي يكشف عنها ييتس ، فقد كانت هذه صفة من أعظم الصفات التي تحلى بها . أما فى قصيدته « حجر اللازورد » ، فيوسع معنى الحياة بأن يضيف الى ترجمته لعناصرها المثيرة عنصراً جديداً ضمنه كعنصر فني فى مسرحياته الشعرية وتحدث عنه فى نثره ، ولكنه يعبر عنه الآن فى شعره تعبيراً فنياً ممتازاً ـ عنصر السرور أو البهجة الذي يمكن أن نكتشفه فى أفجع المآسي الانسانية . وقد أبى ييتس الا أن يجعل الانسان فى كل ما يقوم به من نشاط صاحب الكلمة الأخيرة بالرغم من الظروف التي قد تنهي حياته على هذه الأرض. فهو لم يرهب فى يوم من الأيام المنية ، بل اعتبر الموت مرحلة من مراحل الحياة ، أو كما قال عنه فى عام ١٩٣٩ « الانتقال من غرفة الى اخرى » . وهو يذهب الى ان عظمة الانسان تتلخص فى تمكنه من أن « يكون أميناً مع نفسه » وأن يصل « بجوهر البطولة » الكامن فى نفسه الى الذروة وذلك بأن يحقق أعلى المثل الانسانية كالشهامة والتسامح والعدالة والكرم فى أدق المواقف واخطرها دون ان يبالي بالنتائج . وعندما يحقق الانسان هذا فقد انتصر على كافة الصعاب وارتفع الى مصاف الأبطال الخالدين ووجد فى انتصاره الجديد ذلك «السرور الجوهرى» الخالد . وقد اعتبر ييتس عنصر السرور أو البهجة هذا هو القوة الداعمة التي على الانسان أن يتحلى بها ، وأعطانا المثل الذى علينا أن نحتذيه فى حياتنا وما يتخللها من مآس .

ان الشعر الانجليزى مدين لييتس بأشياء كثيرة فقد نفخ فيه روحاً جديدة ، وابتكر فيه اسلوباً فريداً اتسم بالعمق والأصالة والرصانة، وأعاد اليه ذلك التقليد الخالد الذى عرفناه فى الأدب الملحمى فحدد معانى البطولة والحب والموت . ولكنه قبل كل شيء مثّل فى حياته وفنه مبادىء الشعر الخالدة فلم يمنح ولاءه لغير الشعر ولم يعرف غيره ملهما يقوده . فتصرف فى كل ما مرَّ به من تجارب واحداث تصرف الشاعر العظيم ، وصهر كل شيء احاط به واثر على عقله فى بوتقة واحدة فاحتوى عالم الشعر عنده الحياة بكل معانيها وانتصر بشعره على الفناء والموت والشيخوخة والألم والأسى ، وكان انتصاره هذا انتصاراً للشعر فى كل زمان ومكان وتأكيداً لنا بأنه مهما ألمَّ بالشعر من محن فانه فى النهاية سيد

المواقف جميعها وهو خالق كل معنى للوطنية والشهامة والعدالة والانسانية والحرية ، لا يخضع لسلطان احد بل يخضع لسلطانه كل شيء ، فاذا جاءت الساعة الفاصلة « وانهار كل شيء ، وكان الدمار ، يصدح الشعر جذلا (٤١) انشودة الحياة والبقاء » .

ويتفق النقاد فى القول أن رجوع الشعر الانجليزى الى اوزان الشعر الأصيلة بعد انصرافه مدة من الزمن الى « الشعر الحر » free verse كان الى حد بعيد نتيجة للأثر الذى خلفه ييتس على الشعر الحديث . لقد كتب كلٌ من پاوند ولورنس شعراً حراً عظيماً قراه ييتس واعجب به الا انه لم يتفق وطبعه الشعرى فاجبر نفسه على تقبّل الاوزان التقليدية التى تطورت مع تطور اللغة لأنه أراد للمواضيع العاطفية التي كان يطرقها بناءً لغوياً عاطفيا ايضا . وهكذا أدخل الى الأوزان الشعرية قوة جديدة ، فأحكم البناء الشعرى ، وعدد فى اشكاله ، وجعل تلك الأوزان طوع بنانه سهلة التناول والمعالجة ، أكان الشعر الذى كان يكتبه غنائياً أو وجدانيا أو تأملياً . اما أثره على اللغة الشعرية فكان مماثلاً لذلك فقد برهن لنا أن اللغة العامية بامكانها أن تكون أداة شعرية من الطراز الاول اذا ما كانت فى يد شاعر عظيم يحوّل كل ما يلمسه الى تعبير فصيح غاية فى الشاعرية . فقد تمكن ييتس ــ كما ذكر اودن (٤٢) ــ من تحويل القصيدة العادية أو قصائد المناسبات الى شعر تأملي له اهميته على المستوى الشخصي البحت للشاعر ، وعلى المستوى العام الذى يجد قبولاً انسانياً شاملاً . أما فى شعره المسرحي فقد فتح آفاقاً جديدة أمام المسرح الشعرى فيؤكد لنا اريك بنتلي أن ييتس « أهم شاعر مسرحي فى الأدب الانجليزى لعدة قرون خلت » (٤٣) فقد أدخل الى المسرح الحديث بصيرة الشاعر وخياله الواسع وافقه العظيم ، فاضاءه بلهيب روحه الشعرية ، وخلق مدرسة ربّت جيلاً خالداً من أهل الفن وكتاب المسرح . وعلق جون كرو رانسوم على موهبة ييتس الشعرية بقوله « لقد كان يملك بالفطرة أرهف موهبة شعريةفى عصرنا ، كما كان لديه ذلك الانضباط التقنى الذى يعد من أدق وسائل التعبير فى تاريخ الشعر الانجليزى لدى الشاعر فى اسمى معانيه » (٤٤) .

لقد كانت حياة ييتس هي شعره ، وكان شعره هو نمط حياته ولعل ذلك ما حدا **باليوت** ذلك الشاعر العظيم الآخر الذى عاصره أن يصف **وليم بطلر ييتس** بانه « **اعظم شاعر فى عصرنا** » (٤٥) .

---

(٤١) الكلمات ماخوذة من مسرحية « عتبة الملك » The King's Threshold المنشورة عام ١٩٠٤ والموجودة فى المجموعة المسرحية :

The Collected Plays of W. B. Yeats (London, Macmillan, 1966), p. 114.

(٤٢) W. H. Auden, " Yeats as an Example," **The Kenyon Review**, X, 2 (spring, 1958)., p. 194.

(٤٣) Eric Bently, " Yeats as a Playright," **The Kenyon Review**, X, 2 (spring, 1948), p. 197.

(٤٤) J. C. Ransom, " Yeats and His Symbols," The Kenyon Review, I, 3 (summer, 1939), p. 309.

(٤٥) راجع مقال ت . س . اليوت المشار اليه فى الحاشية رقم ١٥ .

عرض الكتب

Key Concepts in Political Science

BUREAUCRACY
by Martin Albrow

البيروقراطية

تأليف : مارتن البرو
عرض وتحليل : الدكتور محمد سعد على محمد

مقدمة :

مؤلف هذا الكتاب هو مارتن آلبرو Martin Albrow الذى يشغل الآن منصب محاضر اول لعلم الاجتماع فى كلية جنوب ويلز الجامعية ، وقد درس آلبرو التاريخ بجامعة كمبردج ، وتلقى تدريبه فى علم الاجتماع بمدرسة الاقتصاد بلندن . وقد أصدر آلبرو مؤلفه هذا ضمن السلسلة التى تتناول بالعرض والتحليل المفاهيم الرئيسية فى العلوم السياسية ، باعتبار أن هذه المفاهيم جزء من لغة الحياة اليومية ، فنحن على سبيل المثال ندين البيروقراطية ، ونمتدح الديمقراطية ، كما يشيع استخدام كثير من المصطلحات السياسية الاخرى مثل : المساواة ، والديكتاتورية ، والقوة ، والصفوة . وتكتسب هذه المصطلحات معانى خاصة عند المتخصصين فى العلوم السياسية بالجامعات ، ومن هنا تنشأ الحاجة باستمرار الى تناول وتوضيح ومعالجة هذه المفاهيم الرئيسية فى مؤلفات مختصرة ، بحيث يحقق ذلك غرضين : الأول أنها تقدم للباحث المتخصص فى مجال علم السياسة فهما واضحا ومحددا للقضايا المحورية فى هذا العلم ، دون حاجة الى الاغراق فى كثير من التفاصيل والمعلومات الجزئية ، والثانى أنها تتيح الفرصة للقارىء المهتم ، غير المتخصص ، لكى يتعرف بطريقة منظمة على دلالات المفاهيم الشائعة

(*) Martin Albrow, Bureaucracy, Macmillan, 1970.

وترجع اهمية هذه المؤلفات ايضاً الى المنهج المتميز الذى تسير عليه فى المعالجة ، فهى تبدأ ــ عادة ــ بفحص تاريخ المصطلح ، وتتبع تطوره ، وظروف نشأته ، وخلفياته الاجتماعية والسياسية ، ثم تتجه بعد ذلك الى تحليل استخداماته ، والمعانى والدلالات المختلفة التى اعطيت لهذا المصطلح خلال تطوره التاريخي ، بعد استعراض التراث المتعلق به مباشرة ، أو المتداخل معه ، وهذه الطريقة فى المعالجة تجعل القارىء يستشعر انه استطاع بالفعل أن يقف على احدى الأدوات التصورية المستخدمة فى التحليل السياسي ، ولهذا فان العرض غالباً ما يحقق متطلبات البساطة ، والشمول ، والعمق فى الوقت ذاته . وقد استطاع آلبرو فى مؤلفة : **البيروقراطية** ، أن يواجه كل هذه المتطلبات بكفاءة نادرة، فالكتاب يعتبر واحداً من الكتب القليلة التى تنفرد بالتحليل المستفيض لمفهوم البيروقراطية وكافة المفاهيم والمصطلحات الاخرى المرتبطة به ، محاولاً تفسير تطورها وصراعاتها ، لكى يمكن القارىء من معرفة مضامينها . وقد عنى المؤلف من أجل تحقيق هذا الهدف بتحليل الأفكار السائدة فى القرن العشرين عن البيروقراطية ، كى يصل فى النهاية الى تفسير جديد لنظرية ماكس ڤيبر . كما لخص التراث المعاصر فى الميادين الاخرى الوثيقة الصلة بموضوع الكتاب ، ومن ثم أصبح مؤلفه ضرورياً لا بالنسبة لعلماء السياسة وحسب ، بل وأيضاً للمتخصصين فى علم الاجتماع ، والمؤرخين ، وعلماء الادارة ، بل انه يكاد يطرح موضوعات تهم كل انسان مثقف فى عصرنا الحاضر . هذا فضلاً عن أن الاستاذ آلبرو قد وضع مفهوم البيروقراطية فى السياق الثقافى والايديولوجى الأشمل ، مما اكسب الكتاب طابعاً خاصاً ، واضفى على تحليلاته عمقاً واضحاً ، تكاد تفتقر اليه معظم المؤلفات المدرسية عن البيروقراطية والتنظيم .

يقع الكتاب فى ١٥٧ صفحة من القطع الصغير ، وينقسم الى ستة أجزاء بالاضافة الى المقدمة والخاتمة ، وقد انتظمت فصوله فى وحدة منطقية واضحة ، اذ يتناول الفصل الأول نشأة المصطلح ، ويعالج الفصل الثانى الصياغات الكلاسيكية وبخاصة أعمال موسكا، وميتشيلز ، وڤيبر ، وينصب الفصل الثالث على تحليل الانتقادات التى وجهت الى صياغات ماكس ڤيبر ، أما الفصل الرابع فانه يناقش العلاقة بين البيروقراطية والايديولوچية من خلال كتابات الماركسيين والفاشستيين ، ويعرض الفصل الخامس لسبعة مفاهيم حديثة عن البيروقراطية ، أما الفصل السادس والأخير فهو يعالج البيروقراطية والديمقراطية .

اولا : نشأة المصطلح والصياغات الكلاسيكية :

يتناول المؤلف تحليل مصطلح البيروقراطية من حيث اصوله ، ومصادر نشأته ، فيذهب الى أن هناك أفكاراً عديدة تجمعت تحت عنوان البيروقراطية ، وذلك منذ ان كتب الفيلسوف الفرنسى البارون دى جريم Baron de Grimm عام ١٧٦٤ يصف النظام المتبع فى الحكومة الفرنسية، وكذلك فعل دى جورنى M. de. Gournay حينما حلل العلاقة بين المصالح العامة ، وبين ظهور التنظيم البيروقراطى الادارى فى الحكومة . وربما أمكننا تتبع اصول المصطلح الى تاريخ بعيد ، اذ ان فكرة الكفاءة الادارية لا ترتبط على الاطلاق بالعالم الغربى الحديث ، فمنذ عام ١٦٥ ق.م كان يتم اختيار الموظفين فى الصين على اساس الاختبار ، وكانت الادارة هناك تستند الى الاقدمية ، والانجاز ، والاحصاءات الادارية ، والسجلات المكتوبة المنظمة .

ومع ذلك ، فان المصطلح اكتسب معانى محددة فى قواميس اللغة منذ عام ١٧٩٨ ، فقد عرّفه قاموس الأكاديمية الفرنسية بأنه « القوة ، والنفوذ اللذان يمارسهما رؤساء

الحكومة وموظفو الهيئات الحكومية » . وفى عام ١٨١٣ عرّف القاموس الألمانى فى طبعته الجديدة البيروقراطية بأنها : « السلطة والقوة التى تمنح للأقسام الحكومية وفروعها ، وتمارسها على المواطنين » . ومنذ أن تحددت البيروقراطية على هذا النحو ، ظهرت استخدامات مختلفة للمصطلح فى أوائل القرن التاسع عشر ، وبخاصة بين الادباء الذين أفلحوا فى وصف وتشخيص النظام الادارى القائم ، حتى أننا نجد لوابلاى فى فرنساحينما يحاول فحص المصطلح عام ١٨٦٤ يشيد بأهمية المعالجات الأدبية له . على أن أهم ما تضمنته هذه الكتابات المبكرة هو انها تشترك فى ادراك مفهوم البيروقراطية من منظور خاص ، فهى لم تقصر استخدام المصطلح على الاشارة الى شكل معين من اشكال التنظيم الحكومى ، ولكنها ربطت هذا الشكل للحكومة ، بظهور عنصر جديد فى نسق التدرج الاجتماعى . **وربما يمكننا أن نميز خلال القرن التاسع عشر ثلاثة مفاهيم أساسية تبلورت حول مصطلح البيروقراطية** : فهناك دارسون من أمثال دى جورنى ومل اعتبروا البيروقراطية هى الشكل الأساسى للحكومة ، يجب أن يقارن بالأشكال الاخرى مثل : الديمقراطية ، والارستقراطية ، على حين ركز علماء الادارة فى ألمانيا على النظم والترتيبات الادارية التى ظهرت فى المجتمع الألمانى خلال القرن التاسع عشر ، أما التصور الثالث فانه ينطلق أساساً من التعارضات والتناقضات التى ينطوى عليها النظام الحكومى .

ولكن رغم أهمية كتابات القرن التاسع عشر فى هذا الموضوع فان الثلاثة الكبار : موسكا ، وميشيلز ، وڤيبر حاولوا تعديل نظرية البيروقراطية ، والابتعاد بها عن اصولها ومصادرها الاولى .

والواقع أن التأريخ للكتابات العلمية حول البيروقراطية يبدأ منذ ظهور اعمال موسكا ، وميشيلز ، وڤيبر . أما الأول فهو ينتمى الى أفكار القرن التاسع عشر ، فقد ظهر مؤلفه الهام : **مبادىء علم السياسة** عام ١٨٩٥ ، وكانت نقطة انطلاقه هى نقد التصنيف الكلاسيكى للحكومات . واتجه موسكا صوب المنظور التاريخى المقارن الواسع النطاق ، الذى ميز أعمال كونت وسبنسر ، والتى وجد أنها تستحق التحليل والاهتمام أكثر من غيرها . ومن الجدير بالذكر أن مضمون اعمال موسكا ليس جديداً ، وانما محاولته التوفيق بين الاتجاهات المختلفة هى التى تجعل من الضرورى معالجة كتاباته منفصلة عن تلك الأعمال التى ظهرت فى القرن التاسع عشر . ان التصنيف الذى عاش منذ أرسطو حتى الآن للحكومات ، يعتمد فى راى موسكا على ملاحظات وقتية لتطور « الكائن العضوى السياسى » ، ولا يستوعب فقط سوى الجوانب الرسمية ، ومن ثم فهو يفتقر الى ادراك الفروق الواقعية الحقيقية بين الحكومات ، ولقد وجد موسكا أنه يجب بدلاً من ذلك صياغة تصنيف جديد ينطلق من مفهوم « القوة » ، فنحن نجد دائماً طبقة حاكمة تمارس القوة والسلطة ، وتخضع لها جماهير الشعب المجردة من المشاركة فى العملية السياسية . ولهذا قرر موسكا فى مؤلفه : **الطبقة الحاكمة** أن يقسم الحكومات الى نموذجين : اقطاعى ، وبيروقراطى . وفى الدولة الاقطاعية نلاحظ أن الطبقة الحاكمة بسيطة البناء ، اذ يستطيع أى عضو فيها أن يمارس السلطة بصورة شخصية ومباشرة فى المجالات الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، والقضائية . أما فى الدولة البيروقراطية فان هذه الوظائف تنفصل الى حد بعيد ، وتصبح نشاطات متخصصة تقوم بها اقسام معينة فى الطبقة الحاكمة ، ومن بين هذه الأقسام هناك جماعة تمنح الدولة البيروقراطية اسمها، وهى فئة الموظفين الذين يتقاضون اجورهم من الثروة القومية ، ويتحكمون فى استغلالها بوساطة البيروقراطية . **والواقع أن هذه الصياغة التى يقدمها موسكا تكشف لنا عن**

اهتمامه بعنصرين أساسيين هما : فكرة الأقلية الحاكمة ، ثم الاداريين الذين يتولون ممارسة القــوة . ولم يجد موسكا بعد ذلك ضرورة لتعريف البيروقراطية ، فهى لا تزيد عن كونها نظاماً معقداً يضم عدداً من الموظفين العموميين . ولكنه حينما كتب عن الدولـة البيروقراطية أشـار الى التخصص والمركزيـة باعتبارهما خاصيتين أساسيتين لها. وهكذا وضع موسكا مصطلح البيروقراطية فى سياق جديد ، هـو سياق الاطارات الاجتماعية الواسعة النطاق ، التى ظهرت عند رواد علم الاجتماع من أمثال كونت وسبنسر ، الا انه لم يستطع أن يتقدم بالتحليل أكثر من ذلك .

ولقد انطلـق روبرت ميشـيلز فى مؤلفه : **الأحزاب السياســية** (١٩١١) من تحليـل موسكا للطبقـة الحاكمة ، واتفق معـه فى ان البيروقراطية ضرورة ملحة فى الدولة الحديثة، لكننا لا يجب أن نقصر دراسـتنا على الدولة التى اعتبرها موسكا شيئاً قائماً بذاته ، وذلك حتى نتمكن من اكتشـاف أسـباب ازدهار البيروقراطية . واعتمد ميشيلز على معلومات تاريخية مقارنة عن الأحـزاب السياسـية ، واستطاع أن يكشـف عن مدى حاجـة هذه الأحزاب الى موظفين اداريين للقيام بالأعمال والمهام المختلفة ، ثم لا يلبث هؤلاء الموظفون أن يتحولوا الى متخصصـين فى مختلف قطاعات التنظيم : إمـا القـادة بدورهـم ، فانهـم يحتاجون الى مهارات وتدريبات لكى يستطيعوا ادارة هذا التسلسـل الرئاسى ، ومن ثـم يصبحون قادة متخصصين ، ولكنهم ينفصلون عن عضوية التنظيم العامـة ، نتيجة للخلفية الثقافية والاجتماعية الخاصة بهم .

ولكن ميشـيلز حـاول بعد ذلك ان يفسر البيروقراطية تفسيراً حتمياً ، على اعتبار أن كل من ينظر الى التنظيـم يـرى بالضرورة الاوليجاركية (حكم الأقلية) ، ومعنى ذلك انه اكد القانون الحديدى للاوليجاركية ، ذلك أن جميع التنظيمات الكبرى الحديثة ، تنقسـم الى أقلية تشغل أوضاع الرئاسة والتوجيه ، وأغلبية تخضـع لحكم هذه الأقليـة . ودلل ميشيلز على صدق قانونه هذا بعد دراسـة قام بها للبناء الداخلى للحـزب الاشـتراكى الألمانى ، الذى يفترض أن يكون تنظيمه قائماً على اسس ديمقراطية أكثر من اى تنظيم آخر .

ومع ذلك كله ، فان هناك بساطة واضحة فى تصور كل من موسـكا وميشـيلز لمفهوم البيروقراطية على انها هيئة الموظفين العموميين . لكنهما بالرغم من ذلك قدما صياغات ساعدت على تطوير التحليل السوسيولوچى للقوة من منظور شامل ، أما التقدم بدراسة البيروقراطية فى حد ذاتها ، وتنمية المنظور السوسيولوچى، والاهتمام بفحص مضمون المصطلح ، وتبيين خصائصـه وعناصره المختلفة ، فقد ظهـرت بوضوح فى أعمال ماكس ڤيبر ، ومن ثم فان كتاباته تفوق فى أهميتها ـ فيما يرى مؤلف هذا الكتاب ـ كافة الأعمال والكتابات الاخرى التى ناقشناها فيما سبق . ولقد عالج ڤيبر البيروقراطية فى معظم مؤلفاته ومقالاته وبخاصة مؤلفـه الضخم : **الاقتصـاد والمجتمع** ، واكد بشكل يفوق غـيره من الآبـاء المؤسسين لعلم الاجتماع الحديث ، اهمية صياغة مفهومات واضـحة ومتكاملـة ، ويُعد ما كتبـه عن البيروقراطية جهداً صادقاً على طريق تحديد مفاهيم العلوم الاجتماعية .

ولا شك أن معالجة نظرية ڤيبر للبيروقراطية تبدأ من محاولته الاولى فى مؤلفه المشار اليه آنفاً ، لتحديد مفاهيم علم الاجتماع ، اذ أشار الى **مفهـوم التنظيـم** ، ذلك الذى يُعبر عن انتظام العلاقات الاجتماعية ، ووجـود قائد تسانده هيئة ادارية لتحقيق أهداف التنظيم ، وينبع ذلك بالطبع عن الحقيقة التى مؤداها : ان السلوك الانسـانى مـوجه نحو مجموعة قـواعد ، وهى حقيقـة ذات مغـزى خـاص

بالنسبة للتحليل السوسيولوجى . فكان وجود القواعد المحددة يُعتبر خاصية ضرورية لكل تنظيم ، وبدون هذه القواعد لا نستطيع أن نحدد ما يدخل ضمن مقولة السلوك التنظيمي، وما يعد خارجاً عن هذه المقولة . وقد اطلق ڤيبر على قواعد التنظيم هذه مصطلح **النظام الادارى** ، أما الهيئة الادارية فهى تخضع لهذه القواعد ، كما أن عليها أيضاً أن تراقب خضوع بقية الأعضاء لها . وأهم مظهر للنظام الادارى هو تحديد صاحب الحق فى اعطاء الأوامر ، أى أن الادارة والسلطة مرتبطان ببعضهما بالضرورة . ويناقش ڤيبر بعد ذلك **مفهوم القوة** ، **والقوة فى رأيه هى قدرة شخص معين على فرض ارادته على سلوك الأشخاص الآخرين دون مقاومة ، لكن القوة بهذا المعنى العام تكاد تشمل مجالات لا حصر لها ومن ثم فاننا يجب أن نحصر اهتمامنا بنموذج معين للقوة ، هو ذلك الذى نطلق عليه مصطلح السلطة ، حينما يمتثل الأفراد للأوامر الصادرة من الرؤساء ، ويعتقدون أن ذلك واجب مفروض عليهم** . وهكذا ادخل ڤيبر مسألة الاعتقاد فى شرعية القوة أو السلطة ، وحدد **ثلاثة نماذج** للاعتقاد فى شرعية القوة : **الأول** هو السلطة الكاريزمية Charismatic التى تقوم على الولاء المطلق الراجع الى خاصية خارقة للعادة عند القائد ، **والثانى** هو السلطة التقليدية وهى تستمد شرعيتها من الاعتقاد فى قدسية العادات والتقاليد والأعراف السائدة ، **والثالث** هو السلطة القانونية وهى ذات طابع عقلى رشيد ، مصدره الاعتقاد فى تفوق بناء معين من القواعد والنظم المقررة ، التى يعتمد عليها القائد فى اصدار أوامره ، واتخاذ قرارته . وهذا النموذج الأخير للسلطة هو الذى يميز التنظيمات الحديثة ، وهو الذى يحتاج بالضرورة الى هيئة ادارية بيروقراطية. وينتقل ڤيبر من ذلك **الى تحليل مفهوم البيروقراطية ذاته ، والغريب فى الأمر أنه لم يقدم تعريفاً اصطلاحياً للبيروقراطية** ، ولكنه صاغ مجموعة قضايا تكشف عن طبيعة بناء انساق السلطة القانونية ، معتمداً فى ذلك على تحليله لمكونات الاعتقاد فى شرعية السلطة ، ثم حدد فى ضوء ذلك كله الخصائص المميزة للبيروقراطية فى صورتها العقلية الخالصة ، بحيث تتضمن ما يلى : ١ ــ توزيع الواجبات الرسمية على أعضاء التنظيم ، ٢ ــ تدرجاً أو تسلسلاً رئاسياً واضحاً للوظائف ، ٣ ــ تخصص الوظائف بصورة محددة ، ٤ ــ التحاق الموظفين بالبيروقراطية على اساس التعاقد ، ٥ ــ اعتماد التعيين على المهارات الفنية والتعليم الرسمى ، ٦ ــ حصول الموظف على مرتب منتظم ، يتحدد على أساس الوضع فى التسلسل الرئاسى ، ٧ ــ الوظيفة التى يشغلها الفرد هى المهنة الرئيسية له ، ٨ ــ هناك خط مهنى أو مستقبل مهنى محدد ، كما تعتمد الترقية على الأقدمية أو الانجاز ، أو الأحكام التى يحددها الرؤساء ، ٩ ــ لا يمتلك الموظف المنصب الرسمى ، أو متعلقات التنظيم ، ١٠ ــ يخضع سلوك الموظف لنظام محدد للمراقبة والضبط ، ١١ ــ تعتمد الادارة على الوثائق المدونة ، ومن مجموع المستندات المكتوبة ، وتنظيم الوظائف الرسمية ، يتكون ما يعرف « بالمكتب كشخص معنوى » وهو محور العمل فى التنظيم الحديث .

ويعتقد ڤيبر أن العناصر السابقة تشكل مكونات النموذج المثالى أو الخالص للبيروقراطية ، كما أن التكامل والاتساق بين هذه المقومات هو المحك الذى نحتكم اليه فى فى قياس مدى اسهام البيروقراطية فى تحقيق الكفاءة الادارية ، ويذهب الى أن **البيروقراطية العقلية تزداد فى أهميتها** باستمرار ، وهى التنظيم القادر على تحقيق أعلى **مستويات الكفاءة فى الأداء ، وذلك نظراً** لما يتميز به من قدرة على **ممارسة الضبط المستند الى المعرفة** ، والنظام ، والاستمرار ، والوضوح ، والاستقرار ، وهى خصائص جعلته من الناحية الفنية يحقق تفوقاً عالياً سواء بالنسبة للذين يقبضون على مقاليد

السلطة . أو غيرهم من المهتمين بهذا النوع من التنظيم . **ويؤكد ڤيبر أن « التحول نحو البيروقراطية Bureaucratization » مسألة لا مفر منها فى جميع مجالات الحياة الاجتماعية الحديثة** ، وهو يقصد بهذا المصطلح نمو الخصائص السابقة ، فى اطار الاتجاه العام نحو الرشد او العقلانية ، وانفصال الناس عن وسائل الانتاج ، والاتجاه نحو الصورية فى التنظيم اكثر فأكثر . لكن هذا التقدم فى الاتجاه العقلى ، وازدهار البيروقراطية تصاحبه بعض القيود المفروضة على أعضاء هذه التنظيمات . ومع أن ڤيبر لم يدرس مشكلة انعدام الكفاءة او الروتين ، والمعوقات الوظيفية ، الا أنه اهتم فى مقالاته بمناقشة العلاقة بين البيروقراطية والديمقراطية ، وذهب فى هذا الصدد الى أن من النتائج السلبية للتحول نحو البيروقراطية : نقص الحرية الفردية ، وتهديد النظم الديمقراطية فى المجتمعات الغربية .

على أن نظرية ڤيبر للبيروقراطية لم تنشأ عن فراغ ، فهناك مصادر متعددة لهذه النظرية ، واصول يمكن تتبعها ، اذ تأثر ڤيبر بالتيارات الفكرية التى كانت سائدة فى عصره ، كما اهتم على وجه الخصوص بكتابات ميشيلز ، وماركس ، وجوستاف شمولر ، فضلاً عن النظريات الادارية التى ظهرت فى ألمانيا آنذاك . وقد خضعت نظرية ڤيبر للتعديل والنقل من جانب الدراسات الحديثة ، ومن بين الانتقادات التى وجهت الى أعماله أنه عمل على اثارة غير قليل من الغموض والخلط فى المفاهيم بدلاً من توضيحها ، كما اراد ان يفعل منذ البداية ، من ذلك مثلاً انه طبق مصطلحى : البيروقراطية ، وبيروقراطى تطبيقات متعددة ، قد تكون متناقضة الى حد ما . كذلك لاحظ روبرت ميرتون R. Merton أن القواعد التى حددها ڤيبر بوصفها وسائل لتحقيق بعض الغايات غالباً ما تتحول الى غايات فى ذاتها . فالبناء العقلى الذى صاغه ڤيبر تكون له نتائج غير متوقعة تمثل معوقات وظيفية للكفاءة ، كذلك ذهب سيلزنيك Selznick الى أن الوحدات الفرعية للتنظيم تضع لنفسها اهدافاً خاصة ، تدخل أحياناً فى صراع مع الأهداف العامة . أما پارسونز T. Parsons فانه اهتم بكشف التناقضات والتعارضات التى ينطوى عليها النموذج المثالى ، وهو الأداة المنهجية التى استعان بها ڤيبر لتحليل البيروقراطية . وفحص جولدنر A. Gouldner فى دراسته الهامة : **أنماط البيروقراطية الصناعية** مدى ملاءمة مفهومات ڤيبر عن السلطة ، وانتهى الى ضرورة التمييز بين نموذجين للبيروقراطية هما : البيروقراطية المتمركزة حول العقاب ، والبيروقراطية النيابية . وقرر بنديكس R. Bendix انه من العسير تقدير كفاءة التنظيم دون أن ناخذ فى الاعتبار القواعد الرسمية ، والاتجاهات الانسانية نحو هذه القواعد ، وهذا ـ بدوره ـ هو ما يثير مسألة القيم السياسية والاجتماعية العامة . وخلص پيتر بلاو P. Blau الى نتيجة مماثلة بعد دراسة حقلية له ، حيث أكد ضرورة ادخال فكرة التوحد بالأهداف العامة ، وتوافق السلوك التنظيمي الانسانى مع البناء التنظيمى ، عندما يشرع الباحث فى تحليل مسألة الكفاءة ، وهذا هو ما يدعونا الى تبنى مفهوم « المرونة » بدلاً من « الجمود » الذى تنطوى عليه عناصر البيروقراطية كما حددها ڤيبر . ولقد كان من نتيجة هذه الانتقادات وغيرها ، الاتجاه نحو الابتعاد عن الطابع النسقى الذى يميز النموذج المثالى عند ڤيبر ، والاهتمام بدلاً من ذلك باجراء دراسات امبيريقية لمختلف انماط الادارة . من ذلك مثلاً دراسات كارل فريدريتش C. J. Friedrich التاريخية المقارنة عن انجلترا ، وفرنسا ، والمانيا ، والولايات المتحدة .

وعموماً ، فان معظم الانتقادات التى وجهت الى صياغات ڤيبر تتمركز حول نقطتين : الاولى هى مناقشة مدى الصدق الواقعى لمضمون أفكاره عن طبيعة وتطور الادارة الحديثة ، **والثانية رفض الصلة الوثيقة التى**

أقامها بين النموذج المثالى للبيروقراطية ومفهومي : العقلانية والكفاءة.على أن «المؤلف» حاول بعد عرض هذه الانتقادات اعادة تقييم اسهام ماكس ڤيبر ، واختار بالذات العلاقة بين العقلانيــة والكفاءة ، وهى التى ظهرت فى معظم هذه الانتقادات ، وذهب فى هذا الصدد الى أن مفهوم الكفاءة ليس متضمناً فى تصورات ڤيبر على نحو ما ذهبت هذه الانتقادات ، ذلك أن ڤيبر حلل فقط العقلانية أو الرشد تحليلاً دقيقاً ، ولم يكن يهدف على الاطلاق الى صياغة نظرية عن الكفاءة الاداريــة . ان ڤيبـر كعالم اجتماع حاول أن يصف ويصـور ما يحدث بالفعل حينما يخضـع النـاس لقواعد تنظيم سلوكهم .

ثانيا : البيروقراطية والايديولوچية :

يتناول المؤلف تحت هذا العنـوان معالجة الصلة بين البيروقراطيةوالسياقالايديولوچي، اذ أن من العسير فهم هذا المصطلح فهماً علمياً خالصاً أو محايداً ، دون الاهتمام بالتيارات الفكرية والسياسية التى احاطت به ، **ولهذا فهناك ثلاثة اتجاهــات ايديولوچيــة يجب الاهتمامبها هى : الاتجاهالماركسى،والفاشستى، وأخيـراً الديمقراطية النيابيــة .** أما كتابات ماركس فلم يظهر فيهـا اهتمامـاً واضحـاً بالبيروقراطيــة فى حد ذاتهـا ، وانمـا يتعين تحليل موقف ماركس من المصطلح عن طريق استخلاصه من فلسفته السياسـية العامة ، فلقد أدخل ماركس مصطلح البيروقراطية ، حينما حاول نقد تصور هيجل لممارسة القوة فى الدولة ، حيث ذهب هيجل الى أن جهـاز الدولة يقوم على المصالح العامة ، المتميزة عن المصالح الخاصة بأعضاءالمجتمع المدنى، ومهمة الادارى ان يصوغ القرارات التى تحقق هذه المصالح العامة ، فكأن التنظيم البيروقراطى القائـم على التخصص ، وتقسـيم العمـل ، والتسلسـل الرئاسى فى رأى هيجل ، هـو حلقة الوصل بين المصلحة العامــة والمصلحة الخاصة . ويضيف هيجل الى ذلك حقيقـة اخـرى وهى أن البيروقراطيــة تعتمد على موظفين ينتمون الى الطبقة الوسـطى ، تلك التى تتحقق لديها صفتا الأمانة والذكاء اللتان تحتاج اليهما الدولة الحديثة . ولقد عارض ماركس الطريقة التى عالج بها هيجل العلاقة بين الدولة والمجتمع ، فهناك صورة مشـوهة تماماً يؤكدها هيجل حينما يصر على ان الدولة تمثل المصلحة العامة ، والمجتمع يقـوم على المصلحة الخاصة ، ثم محاولة الربط بينهما عن طريق البيروقراطية . فالتعارض النظرى بين المصالح العامة والخاصــة ليس الا وهماً يستخدمهالبيروقراطيون لكىيبرروا مصالحهم الخاصة . ومع أن الدولة تمثل كياناً مستقلا ، الا أنها لا تزيد عن كونها التنظيم الذى يتبناه البوجوازيون ، كما أن القوة السياسـية هى القوة المنظمة التى تملكها طبقة واحدة ، لكى تمارس سيطرتها على المجتمع ككل . وهكذا ، تصبح البيروقراطية عالماً مغلقاً على نفســه ولتحقيــق المصــالح الخاصــة به . لكن البيروقراطية لن تحتل أية أهميــة ولن تمثل مشكلة على الاطلاق بعد ثـورة البروليتاريا ، فطالما أن البيروقراطية هى أداة طبقة معينة ، فهى سوف تختفى حتماً فى المجتمع الخالى من الطبقات .

ولقد واجهت الماركسيين بعد ذلك مشـكلة مزدوجــة هى كيـف يمكن التوفيق بين آراء ماركس فيما يتعلق بزاول البيروقراطية ، وبين الحاجــة الى تنظيم الدولة الاشـتراكية بعد الثورة ، ثم ان الملامح التى ظهرت فى النظـام الادارى بعد تأسيس الدولة الاشتراكية ليس لها تفسير نظرى ، خاصة وانها تشبه الى حد كبير تلـك التى ادانهـا ماركس ، حينما كان بصدد مناقشة خصائص البيروقراطية . وكان لينين هو أول من تصدى لحل هذه المشكلة حيث تجلت مقدرته العظيمة فى محاولته من اجل التنظيم ، بالاضافة الى صياغة نظريات تفسيرية لهذه الظاهرة . وقد وجد لينين أن الحزب الثورى يحتاج — وبخاصة فى البداية — الى قواعد بيروقراطية رسمية للتنظيم ، فاذا

كان لا بد من الحكومة ، فانها يجب أن تكون تحت سيطرة البروليتاريا المسلحة ، وكذلك يتعين ايضاً أن تخرج عن حوزة البورجوازية ؛ وبعبارة اخرى لقد اضطر لينين الى تنقيح فكرته عن البيروقراطية . وقد خضعت البيروقراطية لمناقشات واسعة بعد ذلك فى اعمال تروتسكى الذى أكد أهمية فكرة استمرار الثورة ، واعتقد أن البيروقراطية لم تستطع أن تكون مجتمعاً جديداً ، فهى وان كانت تراقب وسائل الانتاج ، الا انها تفتقر الى الخاصية المميزة للطبقة وهى وجود نموذج معين للملكية . والواقع أن هذه الفكرة قد صادفت كثيراً من المناقشة والجدل فى الأعمال اللاحقة ، وبخاصة دراسات برنو ريتزى Rizzi ، وماكس شاختمان Schachtman وميلوڤان ديچلاس Dijilas . كذلك اهتمت حركة اليسار الجديد بمناقشة مفهوم البيروقراطية ، وتناول نفس المشكلات التى اثارها ماركس ، وتصدى لينين وتروتسكى لحلها ، لكن هذه الحركة حاولت أن تفيد فى تحليلها من مفهومات علم الاجتماع الحديث .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى معالجة موقف الفاشستية ، فيذهب الى أن الفاشستيين بوصفهم يعارضون الماركسية لم يحاولوا فقط صياغة نظرية عن الدولة وانما اهتموا ايضاً بحل مشكلة العلاقة بين الفرد والدولة ، وذلك بتأكيد التطابق بين مصالح الاثنين . وهنا نجد أن مصطلح البيروقراطية يخلو تماماً من أى عناصر سلبية ، ولا يثير فى رأى الفاشستيين اى مشكلة ؛ ومع ذلك فان هذا التصور يعكس الظروف الخاصة بالمجتمعين الايطالى والألمانى، وهى الظروف التى عملت على تدعيم مناقشة البيروقراطية والاهتمام بها .

وأخيراً يعالج المؤلف البيروقراطية فى علاقاتها بايديولوجية الديمقراطية النيابية ، فيذهب الى أن الاتجاه السائد فى الولايات المتحدة وبريطانيا الى حد ما ، هو اتجاه محافظ يعارض تدخل الدولة . وأصبح من المعتاد هناك مهاجمة كل نشاط لها تحت اسم البيروقراطية . ويبدو ذلك واضحاً فى كتابات لودڤيج فون ميزيز Mises الذى تجاهل كل تراث البيروقراطية ، وذهب الى أن أحداً لم يحاول أن يحدد ما الذى يعنيه هذا المصطلح بالفعل . على أن فكرة البيروقراطية ، نادراً ما كانت تنفصل عن الاحساس بأنها تتضمن مشكلات عملية تحتاج الى حلول . واعتقد كثيرون من علماء الغرب أن مهمتهم هى المشاركة فى ايجاد هذه الحلول .

ثالثا : المفاهيم الحديثة للبيروقراطية :

يعرض المؤلف هنا سبعة مفاهيم حديثة للبيروقراطية ، ويؤكد أن هذه المفاهيم لم تلغ التصورات القديمة ، أو تستبعد المشكلات الكلاسيكية ، وانما حاولت تنميتها واعادة صياغتها ، ومن ثم اعتمد فى دراسته لهذه المفاهيم على تصنيفها وفقا لارتباطاتها التاريخية والمنطقية بالمفاهيم السابقة . أما المفهوم الأول فهو يتمثل فى معالجة البيروقراطية كتنظيم عقلى ، حيث كانت المشكلة الرئيسية التى اهتم بها الباحثون بعد ڤيبر هى فهم العلاقة بين تصوره للعقلانية ، والخصائص التى ضمنها نموذجه المثالى للبيروقراطية . ولقد أصبح من المعتاد أن يذهب الكثيرون الى انه لا توجد علاقة ضرورية بين هذه الخصائص وبين العقلانية ، فقد ذهب بيتر بلاو الى أن ڤيبر تصور البيروقراطية بوصفها جهازاً اجتماعياً يزيد من الكفاءة ، كما انها تشير فى الوقت ذاته الى شكل محدد للتنظيم الاجتماعى له خصائص نوعية . ويعتقد بلاو أن العنصرين كليهما لا يدخلان ضمن تعريف البيروقراطية ، اذ أن العلاقة بين خصائص نظام اجتماعى بالذات ، والنتائج المترتبة عليها، مسألة يحددها البحث الامبيريقى . وعموماً ، فان البيروقراطية من هذا المنظور تشير الى نموذج للتنظيم الرشيد يلائم تحقيق الاستقرار والكفاءة الادارية . أما المفهوم الثانى فهو أن البيروقراطية تعبر عن عدم الكفاءة التنظيمية ، وهذا هو التصور

الذى ساد خلال القرن التاسع عشر . والواقع أنهذا التصور لا يحتاج الى دراسات أكاديمية لتحليله ، وانما هو نابع عن الظروف الواقعية للادارة ، وربما كان ذلك هو ما يفسر عدم شيوع المصطلح بهذا المفهوم فى الدراسات العلمية . ولعل مارشال ديموك Dimock على وجه الخصوص هو الذى استخدم البيروقراطية كشىء يعارض الابتكار الادارى وفسر نموها فى ضوء عوامل متعددة مثل : حجم التنظيم ، وتزايد القواعد ، واهتم ميرتون بالكشف عن العمليات غير الرسمية ، وغير المتوقعة ، داخل التنظيمات الرشيدة ، كذلك ذهب ميشيل كروزييه الى أن البيروقراطية هى تنظيم لا يستطيع تصحيح سلوكه عنطريق ادراك أخطائه السابقة ، اذ أن القواعد التى تعتمد عليها البيروقراطية غالباً ما يستخدمها الأفراد لتحقيق أهدافهم الخاصة .

والمفهوم الثالث للبيروقراطية يركز على تناولها باعتبارها تشير الى « حكم الموظفين » وهذا هو التصور الأصلى للمصطلح الذى ظهر فى كتابات دى چورنى ومل ، وتطور فى الدراسات السياسية التى تناولت تصنيف الحكومات . وظهر هذا الاستخدام حديثاً فى مقال كتبه هارولد لاسكى عن البيروقراطية فى دائرة معارف العلوم الاجتماعية ، اذ أن البيروقراطية هى مصطلح يستخدم لوصف النظام الحكومى ، الذى يشرف على ادارته عدد من الموظفين الذين لديهم قدرة من القوة يمكنهم من التحكم فى حريات المواطنين المدنيين . كما استعان بهذا التصور ابراهام كابلان وهارولد لاسويل فى تحليلهما للقوة ، وتصنيف أشكال الحكم على أساس الطبقةالتى ينتمى اليها الحكام .

وهناك رابعاً تصور للبيروقراطية على انها نوع من الادارة العامة ، وأكبر ممثلى هذا الاتجاه هو موسولينى Mussolini ودعاة الفاشستية ، كما ظهر أيضاً فى معالجات ميشيلز للقوة . ويركز هذا المفهوم على الجماعات التى تؤدى وظائف البيروقراطية أكثر من الاهتمام بالوظائف ذاتها . وقد اصبح ارتباط البيروقراطية بالادارة العامة يمثل فى السنوات الأخيرة محاولة لاستخدامها كوحدة للتحليل فى الدراسات المقارنة ، أو مدخل النسق العام فى دراسة الحياة السياسية . وقد ظهرت دراسات عديدة للبيروقراطية من هذا المنظور ، أهمها دراسات مورشتين ماركس عن الدولة الادارية ، وايزنشتات S. N. Eisenstadt عن النظم السياسية فى الامبراطوريات ، وقد خلصت هذه الدراسات الى تصنيف للبيروقراطية يعتمد على مدى استغراقها فى العملية السياسية .

أما المفهوم الخامس للبيروقراطية فهو يعتبرها « ادارة الموظفين » وقد عمل تصور ڤيبر لخصائص البيروقراطية على ذيوع وانتشار هذا المفهوم ، وبخاصة عند الذين أجروا دراساتهم فى ضوء مفاهيم ڤيبر ، وحاولوا فحص كفاءة النموذج المثالى ، وقدرته على استيعاب كافة خصائص الادارة . ومن الدراسات التى أفادت من هذا المفهوم دراسة رينهارد بنديكسى : **العمل والسلطة فى الصناعة** (١٩٥٦) ، بالرغم من أنه يفضل النظر الى النمو الادارىبوصفهتحولاً نحو البيروقراطية. كذلك هجر پيتر بلاو مفهوم البيروقراطية كتنظيم رشيد واتجه نحو تبنى هذا التصور .

ويحاول المفهوم السادس وصف البيروقراطية على أنها « تنظيم » ، وذلك اعتماداً على الفكرة التى مؤداها : ان الخصائص التى حددها ڤيبر يمكن أن تتحقق بدرجات متفاوتة فى أى نموذج للتنظيم ، ولهذا فان ڤيبر وان كان قد اتخذ من البيروقراطية نقطة انطلاق له ، الا أن التغيرات التى يشهدها البناء التنظيمى تجعل من الضرورى اعادة النظر فى مصطلحاته . وقد وجد بارسونز ، وسيمون، وبريثوس ، أن البيروقراطية تشير الى التنظيمات الكبرى ، بل لقد اقترح اتزيونى استبدالها — أى البيروقراطية — بمصطلح

التنظيم ، وذلك نظراً للمعانى السلبية التى علقت بالبيروقراطية ، وحتى لا نتصور أن الطريق الوحيد لدراستها هو النموذج المثالى الذى صاغه ڤيبر . فى ضوء ذلك تنوعت التصورات الخاصة بالتنظيم ، فالبعض يرونه وحدة اجتماعية تحقق مجموعة أهداف محددة ، وهناك آخرون يحصرون مجال بحوثهم فى التنظيمات الكبرى . وأخذت الأبحاث أيضاً تحدد خصائص التنظيم ، فقد أشار بريثوس الى الحجم والتخصص والتسلسل الرئاسى ومراكز السلطة والاوليجاركية والتعزيز والعقلية والكفاءة . وحدد بينيس Bennis قائمة اخرى تتضمن : سلسلة الأوامر ، والقواعد ، وتقسيم العمل ، والاختيار وفقاً لقدرات الفرد ، والمعايير اللاشخصية ، أما هيدى Heady فقد اختزل القائمة الى ثلاثة عناصر تحظى بالموافقة العامة وهى : التسلسل الرئاسى ، والتباين أو التخصص ، والاختصاص . وكانت هذه المحاولة التى قام بها هيدى تمثل دافعاً لاجراء بحوث امبيريقية تستهدف تحديد هذه الخصائص. ومع ذلك فقد تصور البيروقراطية على أنها تنظيم تواجهه بعض الصعوبات ، فمن العسير وضع خط يفصل بين حدود التنظيم والمجتمع ، ومن العسير أيضاً الفصل بين التنظيم والادارة ، ومن الواضح أخيراً أن التسلسل الرئاسى ، والقواعد ، وتقسيم العمل ، والخط المهنى ، والاختصاص ، أصبحت مقومات عامة للمجتمع الحديث ككل ، وليست خصائص مقصورة على التنظيمات . وربما أمكننا أن نتحدث عن التنظيم بوصفه بيروقراطياً ، لانهما ــ أى مصطلحى التنظيم والبيروقراطية ــ جزء من البيروقراطية الكبرى التى تمثل المجتمع الحديث ذاته .

وهكذا ، نصل الى المفهوم السابع والأخير للبيروقراطية بوصفها تمثل المجتمع الحديث . وقد شجع على ظهور هذا التصور نماذج المجتمعات التى صاغها ماركس وأتباعه ، ثم استخدمه برنهام Burnham فى مؤلفة : **الثورة الادارية** (١٩٤١) . ومع أنه أكد فى مؤلفه أهمية جماعة الاداريين فى الاقتصاد ، الا أنه ذهب الى أنه ليست هناك تفرقة بينهم وبين رجال السياسة ، فحينما نقول ان الطبقة الحاكمة تمثل رجال الادارة ، فان ذلك يعنى تماماً انها دولة البيروقراطية . كذلك لاحظ كارل مانهايم أنه ليست هناك ضرورة لوجود ثنائية تقليديةتفصل بين الدولة والبيروقراطية، أو بين المجتمع وبين وجود عدد هائل من التنظيمات الكبرى . ولقد خلص أيضاً الباحثون الذين اهتموا بالبناء الداخلى للتنظيمات الى نتيجة مماثلة ، فهذا البناء يعكس البناء الاجتماعى الأشمل ، وهكذا نجد بريثوس فى كتابه : **مجتمع التنظيم** يذهب الى ان التنظيمات هى مجتمعات مصغرة .

وأخيراً ، يلاحظ المؤلف أن وجهات النظر هذه التى عرضها باختصار بالغة التعقيد ، وتحتاج الىمعالجةمستفيضة وتحليل متعمق.

رابعا : البيروقراطية ونظريات الديمقراطية :

يتناول المؤلف تحت هذا العنوان ثلاثة موضوعات أساسية هى : تغير السياق الفكرى ، وتشخيص البيروقراطية ، وعلاج البيروقراطية . أما فيما يتعلق بالموضوع الأول فان الاستاذ مارتن آلبرو يذهب الى أن البيروقراطية قد نشأت عن الاهتمام بالوضع المناسب الذى يشغله الادارى فى الحكومة الحديثة . حيث اهتم مفكرو القرن التاسع عشر بالمقابلة بين البيروقراطية ، والديمقراطية، وكان التعارض بينهما يثير أمامهم مشكلات عديدة تحتاج الى حلول ، لكن هذه الحلول لم تستطع أن تربط بين قيم الديمقراطية والظروف الواقعية للبيروقراطية ، فكأن جهودهم كانت موزعة عبر اتجاهين غير مترابطين هما : تحديد قيم الديمقراطية ، والحصول على معلومات عن مكانة الموظفين العموميين فى الحكومة الحديثة .

على اننا ما نزال نلاحظ أيضاً أن مشكلات البيروقراطيـــة قائمـة فى معظم المجتمعات المعاصرة ، وأن الباحثين والمواطنين يجتهدون فى التوصل الى حلول لهـا ، وذلك فى ضـوء تصوراتهم للديمقراطيـة الحقيقية . ومع أن ماكس ڤيبر كان ممن يؤكدون ضرورة الفصل المطلق بين الظروف الواقعية والأحكام القيمية، الا انه شارك أيضاً فى تقديم اقتراحات حـول مشكلةالعلاقة بين الديمقراطيةوالبيروقراطية. ويعتقد المؤلف أن بحث هذه المشـكلة تواجهه بالضرورة صعوبة فصـل العلم الاجتماعى عن الايديولوچية . والظاهـرة الجديرة بالملاحظة فى هذا الصدد أن المناقشات التى دارت حول ممارسة القوة عن طريق البيروقراطيـة ، واثر ذلك فى الحرية وفرص الديمقراطية ، تعكس فى الحقيقـة نوعاً من التطـور الفكـرى ونمو التحليل الفلسفى، وتراكم الشواهد العلمية ؛ كما تمثل استجابة لظهـور عوامل جديدة فى البيئة الاجتماعية .

ويبدو أنـه من الممكن تصـنيف اتجاهات التــراث نحو الوظائـف التى تمنح للموظفين العموميين فى الدولة الديمقراطيـة فى ثلاثـة مواقف هى : **أولاً** انهم اكتسـبوا قدراً هائلاً من القوة ، الأمر الذى يقتضى المراجعة التى تجعلهم يستعيدون وضعهم الأسبق ، **وثانياً** ، انه مـن الطبيعى أن يحصـلوا على مزيد من القــوة ، لكن المشـــكلة الأساسية تتمثل فى استخدام هذه القوة بحكمة ، **ثالثاً** واخيراً أن القــوة مطلب شرعى للموظفين ، الا انـه من الضرورى البحث عن افضل طرق توزيع القوة على الخدمات التى يقومون بهـا . وعموماً ، فان الاتجاه السائد بين الدارسين الآن يتمثل فى فشــل الاداريين فى الاســتجابة لمطالب الجمهــور ، وان ذلـك بدوره يُعد من بـين اسباب مشكلة البيروقراطية . ولا شـك أن هناك ظـروفاً متعددة يمكن ان يحدث معهـا ذلك ، وقد لا يؤثر نظـام الرقابـة المحكم فى التقليل من خطورة هذا الموقف . والواقع أن سيولة نظام الإتصال بين الموظفين الحكوميين والجمهور يعتمد على وجود ثقافة مشتركة وفهم متبادل بين الطرفين ، ولن يتحقق ذلك الا اذا تم اختيار الموظفين بحيـث يمثلون كل قطاعات المجتمع ، وهذا بالطبع يقتضى تعديل نظم التعيين فى الوظائـف الحكوميـة . وقد ظهرت هذه الفكرة بوضـــوح فى مؤلف كتبه كنجزلى J. D. Kingsly عـن : **البيروقراطيـة النيابية** (١٩٤٤) ، وهى دراسـة للخدمـة المدنية فى بريطانيا ، ذهب فيها الى ان سلوك موظفى الحكومة هو فى واقع الأمـر سـلوك سياسى ، الا أن نظم اختيار الموظفين لا تزال تمنح الفرصة للأفراد ذوى الانتماءات الطبقية الخاصة ، بحيث يمكن القـول انهم يصلحون فقط للتعامل مع الأحزاب المحافظة ، ومن ثم فان لنا أن نتوقع أنهم سيدخلون فى صراع مع حزب العمال .

ويناقش المؤلـف بعد ذلك الحلول الممكنة لمشكلة البيروقراطية ، فيؤكد فى البدايـة أن علاج مشكلات البيروقراطية لا بد أن يختلف باختـلاف هذه المشـــكلات ذاتهـا ، فالذين يهتمون بدرجـة استغراق موظفى الخدمة المدنية فى صنع السياسة ، سوف يقترحون لعلاج هذه المشـكلة ، مزيداً من ميكانيزمات الضبط والرقابة الرسمية ، ومن ثم يكون هذا الاجراء محققاً للديمقراطية الاداريـة ، وهذا هو الموقف الذى تبنـاه هاينمان Hyneman فى مؤلفه عن**البيروقراطية والديمقراطية**(١٩٣٠). وتوجد فى مقابل هذا الاتجاه وجهة نظر اخرى يعرضها كارل فريدريتش ، يخالف فيها آراء ماكس ڤيبر فيما يتعلق بالادارة الرشيدة ، اذ يـرى فريدريتش أن من الممكن ان يشـارك موظفو الخدمة المدنية مشاركة فعالة فى عملية اتخاذ القرارات ، فذلك اجراء من شـأنه أن يرفع روحهم المعنوية ، فضـلاً عن النهوض بالقيم التى يتبناها هؤلاء الموظفون ، والارتفاع بمستوى مهاراتهم الفنية ومعرفتهم العلمية .

وعلى أية حال ، فمن الواضح أن اختلاف

طرق علاج مشكلات البيروقراطية يعكس مواقف مختلفة فى العلوم الاجتماعية والسياسية من حيث الأهمية النسبية للمصادر الرسمية وغير الرسمية التى ينشأ عنها التماسك فى التنظيمات ، أو عقاب المذنبين وعلاجهم ، أو العنف أو التجانس كأسس للنظام الاجتماعى . ومعنى ذلك أيضاً أن مسألة العلاقة بين البيروقراطية والديمقراطية تثير دائماً حواراً ايديولوجياً بين الدارسين الذين تصدوا لعلاج مشكلات البيروقراطية فى المجتمع الحديث ، وغالباً ما يكون هذا الحوار مستتراً لا يعبر عنه الكاتب بوضوح .



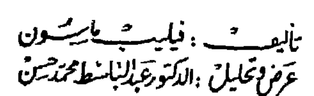
خاتمة : مفهوم البيروقراطية فى العلوم الاجتماعية والسياسية :

كان الهدف الرئيسى للمعالجات السابقة هو أن نتتبع مسار استخدامات مصطلح البيروقراطية بالكشف عن الصلات التاريخية والمنطقية بين هذه الاستخدامات . ويمكن تفسير التحولات والتعديلات التى طرأت على مضمون هذا المصطلح فى ضوء فهمنا للوقائع الخاصة بالميادين المختلفة التى طبق فيها ، فمن الملاحظ أن قوة الدولة قد تزايدت فى القرن الثامن عشر ، وأخذت الحكومة تمارس مزيداً من الوظائف فى القرن التاسع عشر ، وازداد الأمر اكثر فأكثر خلال القرن العشرين ، والدليل الواضح على هذا التطور هو تزايد نسبة السكان الذين يعملون فى الخدمات العامة ، وانتشار التنظيمات وكبر حجمها فى المجتمع الحديث ، الأمر الذى أدى بالضرورة الى ازدياد عدد اولئك الذين يقومون بمهام ادارية . ولقد صاحبت هذه التغيرات الكمية تغيرات أخرى كيفية فى البناء التنظيمى ، سواء تعلق ذلك بالحكومة ،أو بغيرها من التنظيمات . مثال ذلك : الفصل بين ملكية التنظيم وادارة عملية الانتاج . وهذا راجع بالطبع الى تطور أساليب الادارة والاعتماد على الخبرة الفنية المتخصصة فى هذا المجال . ويشير المؤلف بعد ذلك الى أن الظاهرة الجديدة بالملاحظة فى المجتمع الحديث هى اتساع نطاق التنظيم الرشيد فى اكتساب البناء التنظيمي لعناصر جديدة . وهذه الظاهرة تعتبر محورية فى فهمنا لخصائص المجتمع المعاصر . وكانت هذه الظروف الواقعية مسئولة الى حد كبير عن المعانى المختلفة التى اكتسبها مصطلح البيروقراطية خلال تطوره التاريخى . فلقد ارتبط كل تغير بنائى بظهور تصور جديد للبيروقراطية . وعموماً ، فاننا نستطيع القول بأن هناك ثلاثة اتجاهات فيما يتعلق بمفهوم البيروقراطية : **الأول** هو استخدام المصطلح للاشارة الى الفباء التنظيمى بصفة عامة ، **والثانى** يفضل أن يقصر هذا المصطلح على الحكومة التى يمارس فيها موظفو الخدمة المدنية قوة الدولة ، أما الاتجاه **الثالث** فيمثل اولئك الذين يستخدمون المصطلح كما ظهر فى الكتابات المبكرة .

ان الموقف فى العلوم الاجتماعية والسياسية يجعلنا نستخلص نتيجة مؤداها : ان المعانى والدلالات التى كتب لها الاستمرار عبر التطور التاريخى لمصطلح البيروقراطية ، هى تلك التى استخدمها أصحابها كجزء من اطار تصورى أوسع وأشمل ، مثلما فعل ماكس ڤيبر ، وربما جون ستيوارت مل ، حينما كان مفهوم البيروقراطية يرتبط بمجموعة مفاهيم اخرى متسقة منطقياً . **ويختتم المؤلف كتابه بقوله انه يأمل أن تؤدى محاولته لتوضيح هذا المفهوم الى مزيد من التقدم للبحوث فى هذا المجال ، خاصة وانه لم يقنع بسرد المعانى المختلفة للمصطلح ، وانما جعل مهمته الاولى هى تتبع تطوره من خلال الارتباطات المنطقية والتاريخية للمفاهيم ، مما جعل مصطلح البيروقراطية أداة تصورية تمكننا من التعرف على طائفة هائلة من المشكلات ، منها علاقة الأفراد بالخصائص التنظيمية المجردة ، وهذه ولا شك مسألة تهم المتخصصين فى العلوم الاجتماعية ، والمواطنين على السواء .**

PHILIP MASON
PATTERNS OF DOMINANCE

أنماط السيطرة



تعتبر مشكلة التفرقة العنصرية فى مقدمة مشكلات عالمنا المعاصر . وعلى الرغم من انها مشكلة قديمة الا انها لم تكشف عن نفسها بصورة واضحة الا فى اعقاب الثورة الصناعية، واتساع نطاق الاستعمار واشتداد وطأته ، وانتشار النظريات والأفكار المريضة التى تبرر استغلال الملونين ، وما اعقب ذلك من ردود فعل تمثلت فى انتشار الأفكار الديمقراطية التى تدعو الى عدم التفرقة بين الناس بسبب الجنس أو اللون أو الدين أو العقيدة ، وتزايد الاحساس بالمرارة والسخط من جانب الشعوب والأجناس المستغلة ، ثم قيام حركات التمرد والاحتجاج والثورة ضد جميع الأوضاع القائمة على عدم المساواة .

ولما كانت مشكلة التفرقة العنصرية من المشكلات التى تتعدد جوانبها ، وتتشعب أبعادها ، فقد حظيت باهتمام كبير من جانب المفكرين الاجتماعيين على اختلاف تخصصاتهم ، فاقبلوا على دراستها من الزوايا التاريخية والسيكلوجية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية ، ووضعوا فيها العديد من المؤلفات والدراسات التى اسهمت فى تحديد أبعاد المشكلة ، وفى القاء كثير من الضوء على جوانبها الظاهرة والخفية .

والكتاب الذى بين أيدينا واحد من أحدث الكتب التى ظهرت فى هذا المجال ، عالج فيه مؤلفه مشكلة التفرقة العنصرية سواء فى المجتمعات التى تضم بين سكانها فئات تنتمى الى سلالات أو أجناس أو جماعات ثقافية من أصل يختلف عن الأصل الذى ينتسب اليه غالبية السكان فى تلك المجتمعات ، أو فى المجتمعات التى خضعت لحكم أجنبى دعم سلطانه وفرض سيطرته على العناصر الوطنية باتباع أساليب التمييز والاضطهاد العنصرى .

ومؤلف هذا الكتاب هو « فيليب ماسون » الذى كان مديراً لمعهد العلاقات العنصرية فى لندن منذ انشائه فى سنة ١٩٥٨ حتى سنة ١٩٦٩ . وهو بهذه الصفة يُعد احد الثقاة فى هذا الموضوع ، وتشهد على ذلك مؤلفاته السابقة واهمها :

ــ الهند وسيلان : الوحدة والتعدد

ــ مولد ازمة : غزو روديسيا

ــ عام الحسم : روديسيا ونياسالاند فى سنة ١٩٦٠ .

وقد الف **ماسون** هذا الكتاب للاجابة على مجموعة من الأسئلة كانت تدور فى ذهنه ، وتطرح نفسها على تفكيره منذ سنين طويلة . وهذه الأسئلة هى :

١ ــ لماذا تختلف علاقة الرجل الأبيض بالأسود فى جنوب افريقية عنها فى الكاريبى ، أو فى الولايات المتحدة ، أو فى غيرها من مناطق العالم ؟ .

٢ ــ هل الاختلاف القائم يمس جوهر العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية القائمة ، أم انه مجرد اختلاف ظاهرى يرتبط بالشكل الخارجى دون المضمون ؟

٣ ــ ما هى العوامل المختلفة التى تؤثر فى كل موقف من مواقف التفرقة العنصرية ؟ ولماذا تزداد المشكلة تعقيداً فى مناطق معينة من العالم بينما تخف حدتها فى غيرها من المناطق ؟ .

وللحصول على اجابات عن الأسئلة المطروحة، فكر « ماسون » فى دراسة العلاقات العنصرية فى مختلف مناطق العالم ليصل الى نتائج لها صفة العمومية والشمول ، غير انه وجد أن الدراسة بهذه الصورة تحتاج الى كثير من الجهد العلمى ، والامكانيات المادية والبشرية ، فاستعان بمؤسسة فورد التى وافقت على تمويل الكتاب ، وعهدت الى خمسة من الأساتذة المتخصصين بجمع الوقائع والأحداث والحقائق المرتبطة بموضوع الدراسة فى خمس مناطق من العالم هى : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الاسبانية ، والكاريبى ، والبرازيل ، على أن يقدموا نتائج دراساتهم الى المؤلف ليقوم بدراستها وتحليلها والافادة منها وفقاً للخطة التى وضعها للكتاب (١) .

ويبدى فيليب ماسون بعض التحفظات بشأن الموضوعات التى عالجها ، والمنهج الذى استخدمه فى البحث فيقول :

« اننى لا اتوقع ان اكتب عن ثلاث قارات هى امريكا اللاتينية وافريقية وآسيا بنفس الدقة والعمق اللذين يكتب بهما متخصص فى قارة واحدة ، يضاف الى ذلك ان الحالات التى اتخذت اساساً للدراسة ليست بالوفرة الكافية ، فضلاً عن ان الكتاب لا يأخذ فى الاعتبار تحليل العلاقات العنصرية فى بلاد تزداد فيها حدة المشكلة كالولايات المتحدة وانجلترا ، غير اننى بعد طول تفكير ومراجعة لخطة الكتاب، وجدت ان العلاقات العنصرية فى انجلترا كانت موضوعاً لمسح اجتماعى قام به معهد العلاقات العنصرية ونشر فى صيف سنة ١٩٦٩ ، كما ان

---

(١) كانت الدراسات التى موّلتها مؤسسة فورد والتى اعتمد عليها المؤلف هى :

1. Guy Hunter ; South-East Asia : Race, Culture and Nation.

2. Gulian Pitt — Rivers, after the Empire : Race and Society in Middle American and the Andes.

3. David Lowenthal ; Carribean Studies.

4. David Maybury-Lewis ; Race Relations in Brazil.

الكتابات التى نشرت عن الولايات المتحدة بلغت من الوفرة حداً يصعب معه على الباحث ان يضيف جديداً فى هذا المجال ، ولذا استبعدت تلك البلاد من دائرة الدراسة والبحث » (٢) .

ويقع الكتاب فى ثلاثمائة وسبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط ، منها ثلاثمائة واربعون للمتن ، وسبع وثلاثون للمراجع والتعليقات والتذييلات . وينقسم الكتاب الى أربعة اقسام ، تضم أربعة عشر فصلاً ، يعالج فيها المؤلف موضوعات على جانب كبير من الاهمية والخطورة .

ففى القسم الأول ــ الذى يشتمل على ثلاثة فصول ــ يهتم المؤلف بالجانب التحليلى ، فيعرض لظاهرة عدم المساواة فى المجتمعات الانسانية ، ويسوق أمثلة متعددة لهذه الظاهرة فى المجتمعات القديمة والحديثة ، من بين ذلك مثلاً ما كانت تقوم به شركة الهند الشرقية فى معاملتها للمحكوم عليهم بعقوبة الاعدام حيث كانت تقوم بضربهم بالسياط حتى الموت ، وما كان يقوم به تجار الرقيق فى معاملتهم للمواطنين الافريقيين ، ثم يقول :

« ولماذا نذهب بعيداً ؟ الا يرى العالم ما يحدث اليوم فى الولايات المتحدة ؟ ان الزنوج يقومون بالثورة ضد مجتمع قطع الصلة بينهم وبين مجتمعاتهم .. استعبدهم .. عاملهم كالقطيع .. لقد ظل هؤلاء العبيد قروناً عديدة لا يملكون الحق فى اتخاذ القرارات بأنفسهم .. كان يحدد لهم نوع العمل الذى يقومون به ، والمكان الذى يبيتون فيه ، وفى وقت من الأوقات كان يحرم عليهم الزواج ، وحينما اعطى لهم هذا الحق كان السيد يتحكم فيهم ازواجاً وزوجات .. وبعد حرب التحرير وقف منهم المجتمع وقفة ظالمة .. تجاهلهم .. نسيهم .. وأصبح من العسير عليهم أن يجدوا عملاً فى عالم قائم على المنافسة .. واليوم يعيش أحفاد هؤلاء الزنوج فى فقر .. يطحنهم اليأس ، ويعذبهم الشقاء .. أنهم يحاولون البحث عن هوية جديدة ، واصول ثقافية وحضارية يستمدون منها قيمهم وأفكارهم .. لقد فقد الزنوج كل رغبة فى التعاون مع البيض ، وكونوا الجمعيات المتطرفة كرد فعل لما تقوم به جمعيات البيض الارهابية من اعمال العنف والتعذيب والتقتيل والاحراق والتمثيل بالجثث » (٣) .

ثم يناقش العوامل التى أدت الى ظهور مبدأ عدم المساواة والتى ترجع فى رأيه الى انتقال المجتمعات وتطورها من البساطة الى التعقيد ، والى ظهور مبدأ التخصص وتقسيم العمل ، والى حدوث الغزو الاقليمى والاحتلال العسكرى وما اقترن به من سياسات تقوم على أساس التفرقة بين العناصر الغالبة والعناصر المغلوبة ، ثم اتساع نطاق الاستعمار الاوربى الحديث وما ارتبط به من سياسات تقوم على التمييز العنصرى ، وعلى تعميق الاحساس لدى سكان المستعمرات بأنهم ينتمون الى عناصر وسلالات لا ترتقى فى مستوى التطور الحضارى الى مستوى العناصر الاوربية البيضاء ، كما يعرض للثورات التى قامت فى داخل أوربا وخارجها لتحقيق مبادىء الحرية والاخاء والمساواة ، وتحرير الأفراد من قيود التبعية والتسلط والسيطرة والاستغلال ، ويذكر أبعاداً اربعة للحرية هى البعد القانونى ، والبعد السياسى ، والبعد الاقتصادى ، والبعد الاجتماعى . ويعرض فى نهاية هذا القسم للاساليب التى استخدمها المستعمرون فى فرض سيطرتهم على أهل المستعمرات ، ثم يناقش النظريات والآراء التى ذاعت فى اوربا ابان

---

(٢) مقدمة الكتاب .

(٣) الكتاب ، ص : ٢ .

القرن التاسع عشر لتبرير سيطرة العناصر البيضاء على العناصر غير البيضاء ، كما يعرض لمظاهر الرفض والتمرد والاحتجاج والثورة على سياسة عدم المساواة .

وفى القسم الثانى ـ الذى يضم فصولاً ثلاثة ـ يبدأ المؤلف بمناقشة الموقف العالمى من قضايا التفرقة العنصرية ، وخطورة انقسام المجتمع الدولى الى مجموعتين من الدول : احداهما غنية بيضاء والاخرى فقيرة غير بيضاء حيث ان ذلك من شأنه أن يُفقد الملونين ايمانهم بالمنظمات الدولية التى تسيطر عليها العناصر البيضاء ، ويجعلهم يعتقدون بوجود مؤامرة عالمية هدفها ابقاء الأوضاع القائمة على ما هى عليه . كما يعرض لمفهوم السلالة بشىء من التفصيل ، ويفرق بين الدلالة البيولوجية والسياسية والاجتماعية للاصطلاح ، ويناقش الرأى الذى يقول بتفوق بعض السلالات على البعض الآخر فى مستويات الذكاء ، ويسوق الأدلة العلمية التى تدحض هذا الرأى ، ثم يناقش العمليات والعلاقات الاجتماعية التى تنشأ بين الجماعات المتسلطة والجماعات التابعة ، ويعرض للتصنيفات التى وضعها المفكرون الاجتماعيون فى هذا المجال ، وينتهى من عرضه ومناقشته لتلك التصنيفات الى ضرورة دراسة الموضوع من خلال منظور تاريخي . وعلى هذا الأساس ينتقل فى الفصل الخامس الى دراسة أشكال السيطرة فى عصر ما قبل الصناعة ويشرح بالتفصيل الأساليب التى اتبعتها كل من اسبرطة وأثينا فى العصور القديمة مع الشعوب المغلوبة ، والوسائل التى اتبعها الاسبان لضمان سيطرتهم على بيرو ، وكذلك الأساليب التى اقام بها الافريقيون امبراطورياتهم ، أما الفصل السادس فيعرض فيه لأنماط السيطرة فى العصر الصناعى ، ويركز على الأساليب التى اتبعتها أوروبا فى القرن التاسع عشر مع الشعوب التى خضعت للاستعمار الاوروبى الحديث .

وفى القسم الثالث من الكتاب ينتقل المؤلف من المنهج التحليلى الى المنهج التركيبى ، فيركز على دراسة وحدات سياسية واجتماعية متكاملة على أساس أن العوامل التى تؤثر فى ظاهرة معينة لا تعمل بمعزل عن بعضها ، وانما تتفاعل مع بعضها بحيث يؤثر كل عامل منها فى بقية العوامل ويتأثر بها ، ولذلك يتجه الى دراسة ظاهرة عدم المساواة فى خمس مناطق من العالم هى : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الاسبانية ، والكاريبى ، والبرازيل .

ويخصص المؤلف الفصلين السابع والثامن لمناقشة قضايا التفرقة العنصرية فى الهند ، ويركز على النظام الطائفى Caste System الذى دام أكثر من ألفى سنة ، فيدرس نشأة النظام ، والاسس التى قام عليها ، والنتائج الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى ترتبت على قيامه ، ثم ينتقل الى مناقشة عوامل الوحدة والتفرق فى المجتمع الهندى والتى ترجع فى نظره الى عوامل ثلاثة هى : الدين ، واللغة ، والتركيب العنصرى .

وفى الفصلين التاسع والعاشر يناقش المؤلف موضوع التفرقة العنصرية فى جنوب افريقية ، فيبدأ بتحليل الظروف والأوضاع التى مكّنت للسيطرة الاستعمارية فى تلك البلاد ، ثم يعرض لمظاهر التمييز العنصرى والتى تتمثل فى وجود تفاوت كبير فى توزيع الثروة والدخل بين العناصر الوطنية والعناصر البيضاء (٤) ، وفى حرمان الوطنيين من كثير من الامتيازات السياسية والاجتماعية والمادية كحق الانتخاب والتملك، واستخدام المواصلات العامة ، وارتياد المطاعم والفنادق والملاهى فى

---

(٤) يُلاحظ أن العناصر البيضاء التى تكون خمس السكان تمتلك $\frac{٦}{٧}$ الاراضى الزراعيـة على حين أن البانتـو الذين يكونون ثلثى السكان يمتلكون $\frac{١}{٧}$ الاراضى فقط .

المناطق التى يقطنها الاوربيون ، وفى حرمانهم من دخـــول مدارس البيض ومن الخدمـــة العسكرية ، ومن الوصـــول الى المناصـــب الرئيسية فى الدولـــة ، ثم يعرض للاتجاهات الفكريـــة والحركات الاجتماعية التى تغـذى مشاعر الكراهية والمرارة فى نفوس الوطنيين ، وتدعوهم الى الثورة على الاستعمار وأساليبه، والقضاء على التمييز العنصرى بكافة صـوره وأشكاله .

وفى الفصل الحادى عشر يدرس موضوع التفرقة العنصرية فى أمريكا الاسبانية ، ويركز على المناطـق التى كانت مهـداً لحضـارات قديمة (٥) ، ثم يحدد عناصر البناء الاجتماعى فى تلك المناطـق ، ويناقش جـوانب الاتفاق والاختلاف بين الأساليب التى اتبعها الاسبان فى الحكم وبين الأساليب التى اتبعها غيرهم من المستعمرين الاوربيين ، ويذهب الى انالاسبان كانـــوا أكثـر تعنتاً وجموداً من غـيرهم مـن الاوروبيين حيث أنهم كانوا يعكسون الوضع السائد فى بلادهـم والذى يتمثل فى وجـــود صراعات عرقية بين الاسبان والبربر والعرب ، وصراعات دينية بين المسيحيين والمسلمين واليهود بالاضـــافة الى الصراعات القائمة بين السلطتين الدينية والسياسية . وفى نهاية هذا الفصـــل يعرض للثورات التى قامت ضـــد الاسبان واهمها الثـورة التى قامت فى الربع من الاول من القرن التاسـع عشر ، والثورة التى قامت فى سنة ١٩١٠ ، ثم الثورات التى قامت بها الطبقة المتوسطة بعد انتشار حركة التصنيع ، وزيادة نســـبة المتعلمين ، ونمو الوعى السياسى .

وفى الفصل الثـانى عشر يناقش قضـايا التفرقة العنصرية فى منطقة الكاريبى ، ويعرض بالتفصـــيل للبنـاء الطبقى ومظاهر التمييز العنصرى فى هندوراس وجيانـا وباربادوس وجامايكا ، ويشـير الى أن الوضـع الطبقى فى المجتمع الكاريبى اعتمد فى بدايته على وجـــود طبقتين أساسيتين هما طبقة السـادة وطبقة العبيد ، غـير أنه بمرور الوقت ظهرت طبقـة متوسـطة من الأشـــخاص الملونين من ذوى البشرة السمراء . ويذهب الى أن الوضـــع ظل جامداً لفترات طويلة الى أن قامت الثورات فى المنطقة نتيجة لقيام الحركات الثوريـــة فى كثير من مناطق العالم ، وانتشـــار الدعوات التى تطالب بتحقيق العدالـــة والمســـاواة بين النـــاس ، ونمو الوعى القـــومى بين الأهالى . ويشير فى نهاية الفصل الى خطـورة الوضع فى منطقة الكاريبى نتيجة لتزايد احساس الأهالى بالمرارة والحرمان ، وارتفاع مستواهم الثقافى، وزيادة وعيهم بما يدور فى العالم الخارجى من احداث ووقائع .

وفى الفصل الثالث عشر يعرض لقضـــية التفرقة العنصرية فى البرازيل ، غير أنه يرى ان تصيب الفرد من الثروة وليس لون البشرة هو العامل الحاسم فى التمييز بين الأفـــراد ، ولذلك فان المثل البرازيلى يقول : « الرجـــل الأبيض هو الذى يمتلك ثروة ولو كانت بشرته سوداء ، والرجل الأســـود هو الذى لا يمتلك ثروة ولو كانت بشرته بيضاء » .

اما القسم الرابع فهـــو عبـــارة عن خاتمـــة الكتاب ، ويضم فصـــلاً واحداً هو الفصـــل الرابع عشر ، ضـــمنه المؤلـــف خمس نقـــاط جوهرية هى : انطباعات اساسية،وافتراضات هامـــة ، وازمـــة مـــا بعـــد الامبرياليـــة ، والديموقراطيات البيضاء ومجتمع عادل ، ثم مناقشة ختامية .

ويشير المؤلف الى ان المنهج الذى استخدمه فى دراسةالموضوعاتيجمع بينالنظرة التحليلية التى تعتمد على تبسيط الظاهـــرة وتحليلها

---

(٥) هذه الحضارات هى : حضارة الازتك Aztecs ، والانكا Inca ، والمايا Maya .

وعزل اجزائها بعضها عن بعض ، وبين النظرة التكاملية التى تعتمد على فهم الظاهرة على اساس التفاعلات القائمة بين مختلف العوامل والأجزاء . وهذا المنهج فى نظره يحقق نوعاً من التكامل وشمول النظرة فى فهم قضايا التفرقة العنصرية .

ونعرض فيما يلى للقضايا والأفكار الرئيسية التى عالجها المؤلف ، والتى عرضت فى مواضع متفرقة من فصول الكتاب .

١ – ظاهرة عدم المساواة :

يذهب فيليب ماسون الى أن ظاهرة عدم المساواة نشأت فى المجتمعات الانسانية حينما انتقلت من حالة البساطة الى حالة التعقيد . ففى المجتمعات البدائية كان تقسيم العمل يتم على أساس الجنس والسن ، ولذلك لم يظهر نظام للتدرج الاجتماعى ينقسم فيه المجتمع الى طبقات اجتماعية تتفاوت فيما بينها تفاوتاً واضحاً . وحينما تطورت المجتمعات ، انتشرت ظاهرة التخصص فى مختلف مجالات العمل ، واصبح تقسيم العمل يتم على اسس جديدة اهمها الخبرة والمهارة الفنية ، فأدى ذلك الى حدوث التمايز الوظيفى ، وظهور التقسيمات الطبقية ،وانتشار مبدأ عدم المساواة .

وبمرور الوقت أصبحت الفئة التى تتحكم فى المجالات الاقتصادية تسيطر على شئون الحكم وامور السياسة ، وقد استخدمت نفوذها وسلطانها فى تعميق الفوارق بينها وبين الطبقات المحكومة ، وفى الحصول على الامتيازات التى تضمن لها حياة اكثر أمناً واستقراراً .

ويشير « ماسون » الى أن ظاهرة عدم المساواة تأخذ فى الظهور فى المجتمعات المختلفة فى مرحلة معينة من مراحل نموها وتطورها ، فالامبراطوريات الكبيرة التى تكونت فى الشرق الأوسط كالامبراطورية المصرية والبابلية ، والامبراطوريات التى تكونت فى أمريكا الوسطى ، كامبراطورية المكسيك وبيرو اتفقت معاً فى المرحلة التى ظهر فيها مبدأ عدم المساواة على الرغم من أن الفاصل الزمنى بينهما كان يبلغ قرابة أربعة آلاف سنة .

وفى رأى « ماسون » أن ثمة عاملاً أساسياً يساعد على تقبل فئة معينة لسيطرة فئة أخرى أو عنصر آخر . وهذا العامل هو انتشار الأساطير التى تقول بوجود اختلافات أصيلة وموروثة بين عناصر المجتمع وفئاته ، وبأن هذه الاختلافات ذات طبيعة دينية مقدسة لا يملك البشر حيالها شيئاً ، ولا يستطيعون تغييرها أو القضاء عليها . ولذا حاولت العناصر المسيطرة فى كافة المجتمعات ترويج هذا النوع من الأساطير لتأكيد مبدأ عدم المساواة بين البشر ، وتثبيته فى أذهان الناس .

ويرتبط بانتشار الأساطير تلك الفكرة التى يعبر عنها « ميشيل بانتون » بقوله « يبدو أن هناك قاعدة – فى مرحلة معينة من مراحل التطور – تشير الى أن المجتمعات تكون اكثر تنظيماً لو اعتقد الناس فى أنهم أكثر اختلافاً عن بعضهم مما هم عليه فى الحقيقة والواقع » (٦) .

وقد كان للغزوات والحروب – وبخاصة فى العصور القديمة والوسطى – اثر كبير فى تأكيد مبدأ عدم المساواة ، وفى تقسيم الناس الى سادة وعبيد ، أو الى مواطنين من الدرجة الاولى ومواطنين من الدرجة الثانية أو الثالثة . وفى ذلك يقول أرسطو فى كتاب السياسة :

« هل نقبل نظام استرقاق الأسرى فى

(٦) Michael Banton, Race Relations, London, 1967, p. 345

الحروب ؟ ان قوة كالتى تؤدى الى النصر فى الحروب ، تتضمن فيما يظهر – حيازة القوى لفضيلة أعلى – لكن ليست هذه هى الحال دائماً ، على أن الحرب عادة اذا ما أثيرت على جماعة تأبى الاستسلام ، مع أن الطبيعة أرادت لها أن تخضع لغيرها ، فان من الضرورى فى هذه الحالة أن نجعل من هذه الجماعة المهزومة عبيداً » (٧) .

ثم جاء الاستعمار الاوربى الحديث لينشر هذا المبدأ على نطاق واسع فى اطار من الدعاوى والتبريرات التى تستند الى فكرتين : احداهما ترى أن رعايا الدولة المحكومة يختلفون من الناحية السلالية عن رعايا الدولة الحاكمة ، وانهم على حد تعبير أرسطو يعتبرون عبيداً بالطبيعة، ولذا ينبغى أن يظلوا تابعين ومحكومين الى الأبد ، بينما تذهب الفكرة الاخرى الى أن الرجل الأبيض يؤدى رسالة فى البلاد المستعمرة وهى نشر المدنية والحضارة فى تلك البلاد ، ومساعدتها على الوصول الى مرحلة من النضج السياسى الذى يمكنها من ممارسة الحكم الذاتى دون وصاية خارجية .

وقد اختلف الانجليز والفرنسيون فى تطبيقهم لهذا المبدأ . فالانجليز – فى حكمهم للبلاد المستعمرة – حافظوا على الطابع القومى لتلك البلاد ، بينما ذهب الفرنسيون الى حد القضاء على الثقافات الوطنية ، ونشر الثقافة الفرنسية بهدف تحويل البلاد المستعمرة الى مناطق فرنسية عن طريق الاذابة والتمثل Assimilation .

وليس ثمة شك فى أن الاستعمار – مهما اختلفت صوره وأشكاله – لا يختلف عن كونه مظهراً من مظاهر التسلط السياسى أو الاقتصادى أو العسكرى أو الحضارى أو الثقافى الذى تمارسه دولة على غيرها ، وغالباً ما يكون هدف التسلط هو الاستغلال الاقتصادى للدولة الخاضعة للسيطرة الاستعمارية ، وتسخير امكاناتها ومقدراتها الطبيعية والبشرية لرفع مستوى الرفاهية الاقتصادية والاجتماعية للدولة صاحبة النفوذ الاستعمارى (٨) .

٢ – اصول التفرقة العنصرية ومبرراتها :

يستخدم اصطلاح السلالة بمعان مختلفة ، ويلاحظ « هوجبن Hogben » أن الباحثين كثيراً ما يستخدمون الكلمة من غير أن يفهموا معناها الدقيق . فعلماء الوراثة – كما يقول – يستعملون هذه الكلمة لأنهم يحسبون أن علماء الانثروبولوجيا يعرفون ماذا تعنيه ، ثم ان علماء الانثروبولوجيا يستعملونها لأنهم واثقون بأن علماء الوراثة يستطيعون أن يحددوا معناها الدقيق .

ومن الممكن جداً الا يكون علماء الانثروبولوجيا متفقين جميعاً على تعريف واحد ، ومع ذلك فان غالبيتهم يعرفون السلالة بأنها « فرع كبير من فروع الانسانية ، يتميز أفراده بمجموعة متشابهة من السمات التشريحية الناشئة عن وراثة مشتركة » . ويعبر (بواس Boas) عن رأى شبيه بهذا عندما يعتبر أن السلالة « رهط من أصل مشترك ، ونموذج ثابت » .

أما علماء الوراثة فانهم يعرفون الكلمة بطريقة مختلفة نوعاً ما ، ويركزون على الأساس

(٧) برتراند رسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، الكتاب الاول – الفلسفة القديمة ، ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود ، الطبعة الثانية ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٩ .

(٨) Hans Morgenthau, Politics Among Nations, New York, 1960, pp. 44 — 47.

الوراثى للفروق بين الشعوب، لا على الخصائص الجسيمة الملاحظة بالدرجة الاولى (٩) .

ويستخدم فيليب ماسون الاصطلاح فى هذا الكتاب ليعنى به « أى فئة تتميز بمجموعة مشتركة من الخصائص البيولوجية الهامة » . ويقول : اننا نستخدم الاصطلاح بالمعنى العام لنميز بمقتضاه بين الاوروبى الذى يعيش فى جنوب افريقية وبين الافريقى أو الهندى ، ولا نستخدمه بغرض التفرقة بين الفرنسى والألمانى حيث أن الاختلافات البيولوجية بينهما لا تكاد تذكر .

ويذهب الى أن تصنيف السلالات وفقاً لمعايير ثابتة محددة ، عملية تعسفية ، وغالباً ما تؤدى الى تصنيفات متناقضة ، ذلك لأن الأجناس البشرية قد اختلطت ببعضها على مر العصور والأجيال عن طريق الهجرات والتجارة والحروب مما ترتب عليه امتزاج السلالات واختلاط الدماء .

وليست الفكرة القائلة بأن التصنيفات السلالية مصطنعة وتعسفية بالشىء الجديد . فلقد أعرب « برتشارد Pritchard » عام ١٨٤٣ ، عن رأيه فى أن الانسانية عرق واحد ، وتنشأ عن نفس الاسرة ، وكتب العالم الطبيعى الفرنسى «بوفون Buffon » يقول : ان الأجناس والرتب والصنوف لا توجد الا فى مخيلتنا ، انها مصطلحات ، والفرد وحده هو الذى يوجد فعلا .. ان الطبيعة لا تعرف تعريفاتنا ، وهى لم تصنف عملها أبداً فى سلالات وانواع . ويحتج الفيلسوف الألمانى « هيردر Herder » على استخدام كلمة السلالة عندما نتحدث عن الانسان ، وذلك انه يوجد دوماً عدد من النماذج المتوسطة بين العروق المختلفة . ويرى « بلومنباخ » انه يوجد بين مختلف النماذج الانسانية فروق فى الدرجة لا فى الطبيعة ، وهى متصلة فيما بينها بتدرجات لا حصر لها (١٠) . ويقول ماسون : ومهما يكن من أمر الاختلاف فى تحديد مفهوم السلالة وفى تصنيف السلالات البشرية ، فان ما يعنينا فى هذا الكتاب هو الدلالة الاجتماعية والسياسية للاصطلاح أكثر من دلالته البيولوجية .

أما عن الاصول الاولى للتفرقة العنصرية، فيرى « ماسون » أنها ليست أثراً من آثار الاستعمار ، وانما تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ ، كل ما فى الأمر انها لم تظهر كنمط سلوكى جامد ومحدد الا فى مرحلة تاريخية متأخرة ، ويشير الى أن ثمة رموزاً ارتبطت بالتفرقة العنصرية ، وعملت على تغذيتها وتأكيدها . وهذه الرموز كانت موجودة ـ على حد تعبيره ـ فى بلاد اليونان القديمة وفى روما ، وفى الديانات السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية والاسلام ، وفى الهندوكية ، وفى كثير من مناطق افريقية حيث كان يُرمز لفعل الخير ونقاء السريرة بالبياض، أما ظلام النفس وسوء الطوية وارتكاب الشرور الآثام فكان يُرمز اليها بالسواد . وهذه الصور الاستعمارية ـ التى لا تستند الى دليل عقلى ـ كان لها أثرها فى تقوية النزعة العنصرية لانها تخدم حاجات نفسية لدى بعض الأفراد .

وفى القرن التاسع عشر سارت الفكرة العنصرية لصالح الاستعمار والرجل الأبيض ، وظهر كثير من الكتابات التى تدعو الى تفوق

---

(٩) Otto Klenberg, Social Psychology, Chap. 11.
ويمكن مراجعة الترجمة العربية التى قام بها حافظ الجمالى ونشرتها دار مكتبة الحياة ببيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ ، ص ٤٠٧ وما بعدها .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٤١٣ ، ٤١٤ .

الشـعوب البيضـاء . وهذه الكتابات يمكن تصنيفها فى فئتين :

١ — كتابات « دى جوبينو De Gobineau » وأتباعه : حاول مفكرو هذه المدرسة دراسة المنجزات الحضـارية التى حققتها الأجناس البشرية خلال عصـور التاريخ ، وقالوا بأن أعظم المنجزات هى التى حققهـا الاوروبيون الشماليون . ومن أكبر المؤيدين لهذا الرأى « لوثروب ستودارد Loshrop stoddard » و « ماديسون جرانت Madison Grant » . امـا دى جوبينو فكان يخص الجنس الآرى بالتفوق ، على حين أن « هوستون ستيورات تشامبرلين H. S. Chamberlain » كان يميل الى تمجيد التيوتون وحدهم .

ويذهب مفكرو هذه المدرسة أيضاً الى ان السلالات البشرية تتفاوت من حيث قدراتها العقليـة ، وخصائصـها الطبيعية ، والى أن صـفات أى جنس مـن الأجنـاس لا تتغـير باختلاطه بجنس آخر ، كما أن عبقرية الجنس لا تتأثر الا قليلاً بظروف المكان والزمان .

٢ — مدرسـة دارون الاجتماعية : طالب مفكرو هذه المدرسة بسيادة الجنس الأبيض لما يتميز به من قدرات وخبرات ومهارات لا تتوافر لغيره من الأجناس . وقد اخذ هؤلاء بمفهوم الصراع الاجتماعى ، وحاولوا تطبيق مبادىء تنازع البقاء ، وصراع الأجناس ، وبقاء الأصلح على الأجناس والسلالات البشرية .

ويذهب فيليب ماسون الى أن قصر التفوق العقلى والكفاءة والحضارة على الجنس الأبيض لا يتفق مع الحقيقة العلمية للأسباب الآتية :

١ — يلاحظ ان توزيع الكفايات والقدرات العقلية بين مختلف الشعوب يتمشى مع المنحنى العادى Normal Curve ، وهذا التوزيع يكاد يكون واحداً بالنسبة لكافة الشعوب .

٢ — تنمو الكفايات فى مختلـف الأجنـاس نتيجة لنمو العلم والمعرفة والتجارب والاتصال بين الشعوب ، وكلما حدث تقارب بين شعبين فى مستواهما الحضارى حدث تقارب بينهما فى مستوى الذكاء ، فضلاً عن أن عاملى الوراثة والاكتساب يتداخلان معاً بحيث يصعب تحديد الأثر الذى يحدثه كل منهما على انفراد .

٣ — على الرغم من وجـود اختـلافات بيولوجية موروثة بين السلالات ، فان اختلاف الجماعات الانسانية فى سلوكها يرجع بالدرجة الاولى الى عوامل تاريخيـة ، والى اختـلاف استجابات تلك الجماعات لتحديات البيئة ، والى المهارات التى يتناقلها الأبناء عن الآباء ، والى التقاليد والخبرات التى تنتقل من جيل الى جيل .

٣ — أساليب السيطرة فى مجتمعات ما قبـل الصناعة :

تتأثر العلاقـة بين الجماعة المسـيطرة والجماعات التابعة بعديد من المتغيرات ، منها ما يتصل بطبيعة الجماعة المسـيطرة ذاتها ، ومنها ما يتصل بنوعيـة الجماعات التابعة ، ومنها ما يتصل بظروف البيئة وطبيعة العصر .

وقد حاول « روبرت بارك Robert Park » فى كتابـه « العنصر والثقافـة : مقـالات فى سوسيولوجية الانسـان المعاصر » أن يحدد انماط العـلاقات التى تقـوم بين الجماعات المسيطرة والجماعات التابعة ، ورتب دورة محددة لتلك العلاقات تبدأ بالاتصال Contact ، ثم المنافسـة competition ، يعقبها التكيف accomodation ، ثم التمثـل أو الـذوبان assimilation . غير أنه ليس من الضرورى — كما يقول ماسون — أن ينتهى الاتصـال بالتمثل ، فقد يبقى البعد الاجتماعى قائماً بين الجماعة المسـيطرة والجماعات التابعـة الى

درجة ان الجماعة المنتصرة فى الحرب او المسيطرة قد تنزل افراد الجماعات التابعة او المهزومة الى مرتبة العبيد ، وقد حدث ذلك كثيراً فى مجتمعات ما قبل الصناعة ، وتمثل بوضوح فى اسبرطة وأثينا والهند وبيرو وفى كثير من البلاد الافريقية .

ففى اسبرطة مثلاً حينما غزا الاسبرطيون بلاد لاكونيا ، اخضعوا السكان الذين وجدوهم هناك ، وانزلوهم الى مرتبة رقيق الأرض Serfs ، وسمى هؤلاء الرقيق بالمماليك Helots ، واصبحت الأرض كلها ملكاً للاسبرطيين الذين حرم عليهم القانون أن يزرعوها لعاملين أساسيين :

اولهما : ان هذا العمل يحط من كرامتهم .

وثانيهما : ان يتفرغ الاسبرطيون للخدمة العسكرية خاصة وان المواطن الاسبرطى لم يكن له الا عمل واحد هو الحرب التى كان يعد لها منذ ولادته اعداداً خاصاً . ولم يكن العبيد يباعون ويشترون ، وانما ظلوا مرتبطين بالأرض طيلة حياتهم . وكانت الارض تقسم اقساماً ، يملك كل اسبرطى من الذكور البالغين قسما منها أو أكثر ، وكانت تنتقل من الوالد الى أبنائه . وكان مالك الأرض يأخذ من المملوك الذى يزرع له ارضه مقداراً محدداً من الغلال والخمر والفاكهة لنفسه ولزوجته ، وما بقى بعد ذلك فهو حق للمملوك . ولما كان هؤلاء المماليك من اليونانيين كالاسبرطيين سواء بسواء ، فانهم كانوا يقاومون وضاعة منزلتهم مقاومة مرة ، ويثورون كلما وسعتهم الثورة ، غير أن الاسبرطيين أعدوا لأنفسهم شرطة سرية Krupteid يقابلون بها هذا الخطر ، وخشية الا تكون الشرطة السرية كافية ، اتخذوا اجراء آخر يتممه ، وهو أن يعلنوا الحرب مرة كل عام على جماعة المماليك حتى يتسنى للشباب الاسبرطيين أن يقتلوا من المماليك من بدا لهم عاصياً دون ان تقع عليهم تبعة قانونية جزاء ما قتلوا .

وحينما غزا الاسبرطيون مسينيا فى القرن الثامن قبل الميلاد ، أنزلوا معظم سكانها منزلة المماليك ، واستولوا على أراضيهم ، وجعلوهم يزرعون الأرض على أن يقتسم المحصول مناصفة بينهما . وهناك نوع ثالث من الناس، وهم الجيران Perioikoi ، الذين فرضت عليهم اسبرطة حمايتها ، وهؤلاء لم يكونوا مواطنين اسبرطيين بمعنى انهم لم يسهموا بنصيب فى السلطة السياسية وان كانوا يتمتعون بالحرية ..

وفى اثينا كان البناء الطبقى – فى بداية القرن السابع قبل الميلاد – يتألف من جملة طبقات هى :

١ – الملك والنبلاء .

٢ – طبقتان من المواطنين الأحرار ، احداهما تتكون من الفلاحين والاخرى من التجار ومعلمى الحرف .

٣ – طبقتان من الأحرار الذين لا يتمتعون بحق المواطنة .

٤ – العبيد .

وفى غضون قرن ونصف من الزمان تحولت أثينا من دولة يقوم نظامها السياسى والاجتماعى على ارستقراطية المولد الى دولة يتسع تمثيلها السياسى لفئات غير ارستقراطية ، وتحولت من دولة اوليجاركية الى دولة ديمقراطية يسهم كافة المواطنين بنصيب فى شئونها السياسية على الرغم من أن بعض الفئات كانت محرومة من حق المواطنة وهم : النساء ، والمهاجرون ، والعمال الزراعيون الذين لا يمتلكون أرضاً ، وعمال اليومية ، ورقيق الأرض .

ويلاحظ أن أثينا لم تضيق نطاق الحرية بالصورة التى فعلتها اسبرطة ، غير انهـا لم تعامل حلفاءها بنفس الطريقة التى عاملت بها المقيمين فى أثينا ، كما انها اعترفت بنظام الرق كنظام ضرورى .

وفى بلاد الهند قام النظام الطبقى على أساس الاعتراف بنظام الطـوائف الجامدة ، وكانت الطبقة الدنيـا تتألـف من أبناء الشـعوب المهزومة ، وكان توزيع الأعمال والاختصاصات يتم بغرض الابقـاء على عراقـة الـدم الآرى للمنتصرين .

ومثـل ذلك كان يتبع عند قبائل الانكا فى بيرو حيث كان الأبناء يتوارثون الحرف عن آبائهم . وتشبه فكرة الطوائف الجامدة هذه من حيث عزل الأجناس والسلالات بعضها عن بعض الفكرة العنصرية فى الولايات المتحدة الى حد كبير ، اذ تهـدف الفكرتان الى الابقاء على النظام الاجتماعى الجامـد ، فكما يصـعب التزاوج بين طائفتين مختلفتين ، يصعب كذلك تحقيق الزواج المختلط بين البيض والسود فى كثير من الولايات الأمريكية .

٤ ــ أساليب السيطرة فى العصر الصناعى :

بعد أن حدثت الثورة الصناعية ، واتسع نطاق الاستعمار الاوروبى الحديث ، استخدم المسـتعمرون الاوربيون أسـاليب مختلفة للسيطرة على المستعمرات . وهذه الأساليب هى :

١ ــ السيطرة (التسلط) Dominance :
يقوم هذا الاسلوب على تسلط العنصر الأصلى أو المنتصر على غيره من العناصر على أسـاس انه بطبيعته أعلى مرتبة من غيره من السلالات . وهذا الاسلوب كان يعامل بمقتضاه الصينى فى هونج كونج ، والرجل الأصفر فى سنغافورة ، والهندى فى بومباى ومدراس وكلكتا، والزنجى فى الولايات المتحدة ، والافريقى فى روديسيا وسائر مقاطعات اتحاد جنوب افريقية .

ويهدف هذا الاسلوب الى تعميق الاحساس لدى سـكان المسـتعمرات بأنهم ينتمون الى عناصر وأجناس لا ترقى فى مستوى التطـور الحضارى الى مستوى العناصر البيضاء التي تنتسب اليها الدول المستعمرة ، كما يهدف الى خلق حالة من الاستسلام النفسى والمعنوى الذى يؤدى اليه الشعور بالتخلف والعجز فى مواجهة الحضارة الاوروبية المتفوقة . وكان معنى هذا فى التحليـل الأخـير حمل هذه المستعمرات على قبول الأمر الواقع والاستسلام له بغض النظر عن فداحة الاسـتغلال الذى تتعرض له .

وقد أدى هذا الاسلوب الى خلق احساس عام لدى سكان المسـتعمرات بأنهم يعاملون معاملة غير انسانية فى أوطانهـم ، وبأنهم يحرمـون من كل الامتيـازات الاجتماعيـة والسياسية والمادية التى يحصـل عليهـا المسـتعمرون ، وهذا الاحسـاس بالمهانـة والاضطهاد هو الذى بلور فيما بعد الشـعور العام فى هذه البلاد بالثورة ضد التعصـب العنصرى ، وضد الاسـتعمار وسـياساته وأهدافه وأساليبه .

٢ ــ الوصاية Paternalism : يقوم هذا الاسلوب على فكرة مؤداها أن الرجل الأبيض يؤدى رسالة فى البـلاد المستعمرة وهى نشر المدنية والحضارة فى تلك البلاد ، ومساعدتها على الوصول الى مرحلة من النضج السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يمكنها من حكم نفسها بنفسـها ، والاشراف على أوضـاعها الاقتصادية والاجتماعيـة بدون وصـاية من احد . وقد طبق الانجليز والبلجيكيون هذا الاسـلوب تطبيقـا حـرفيا ، على حين ان الفرنسيين اتجهوا الى تحويل البلاد المستعمرة الى مناطق فرنسية عن طريق الاذابة والتمثيل، وبدا هذا الاسلوب واضحا فى منطقة شرقى

البحر المتوسط قبل الحرب العالمية الاولى حيث كان التغلغل بالثقافة الفرنسية يشكل ركيزة أساسية من ركائز السياسة الفرنسية هناك .

٣ ـ التكافل Symbiosis : يحدث فى بعض الأحيان أن تتجه السياسة الاستعمارية الى الاعتماد على العمال الفنيين من دولة اخرى لعدم توفر الفنيين فى الدولة المستعمرة أو لوجود نقص فى القوى العاملة كما حدث فى جيانا البريطانية وترنداد وفيجى وناتال وشرق افريقية ، حيث اعتمد المستعمرون الانجليز على العمال الهنود .

وغالباً ما تكون العناصر الوافدة جماعة وسيطة متقبلة اجتماعيا سواء من جانب العنصر المتسلط أو العنصر التابع لما تؤديه من خدمات . غير انه فى بعض الأحيان تقوم السياسة الاستعمارية على ايثار العناصر الوافدة بمعاملة أفضل من المعاملة التى يلقاها الوطنيون ، فيترتب على هذا الوضع أن يصبح المهاجرون موضع شك وكراهية من جانب السكان الأصليين وتقوم بينهم صراعات عنصرية وحروب دموية لا تستفيد منها الا الدولة المستعمرة التى تستخدم هذا الاسلوب لاحكام سيطرتها الاستعمارية بشكل أكثر فعالية على أغلبية السكان .

خاتمة :

يتضح من العرض السابق لأقسام الكتاب وفصوله وموضوعاته ، أن المؤلف أقبل على تأليف الكتاب ولديه خطة طموحة فى أن يكتب عن العلاقات العنصرية فى مختلف أنحاء العالم ليصل الى تعميمات علمية تصلح لتفسير مختلف المواقف التى تواجهها الأقليات العنصرية فى المجتمعات القديمة والحديثة والمعاصرة . وفى البلاد التى تضم بين سكانها فئات سلالية غير متجانسة ، بالاضافة الى البلاد التى خضعت للاستعمار بمفهومه القديم والحديث . وقد دفعته تلك الخطة الطموحة الى أن يتطرق الى موضوعات كثيرة يصلح كل موضوع منها لأن يكون نواة لأكثر من كتاب ، والى أن يمر ببعض القضايا المطروحة مروراً عابراً دون أن يعطيها ما تستحق من دراسة تحليلية ، وبحث متعمق .

وقد لمس المؤلف بنفسه هذه النقطة فى مقدمة الكتاب حيث أشار الى أن خطة الكتاب لا تسمح له بأن يكتب بنفس الدقة والعمق اللذين يكتب بهما متخصص فى قارة واحدة ، كما ذهب الى أن الكتاب يثير من القضايا أكثر مما يقدم من نتائج وتفسيرات . وهذه القضايا المطروحة ـ على حد قوله ـ قد تشجع باحثين آخرين على معالجتها والوصول الى تعميمات قاطعة بشأنها .

أما عن منهج الكتاب ، فقد نجح المؤلف الى حد كبير فى الجمع بين المنهج التحليلى الذى اعتمد عليه فى تحديد مختلف العوامل والمتغيرات المؤثرة فى ظاهرة التمييز العنصرى ، وبين المنهج التركيبى الذى استخدمه فى دراسة ظاهرة التمييز العنصرى فى وحدات سياسية واجتماعية واقتصادية متكاملة هى : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الاسبانية ، والكاريبى ، والبرازيل .

والكتاب فى جملته جهد علمى قيم ، جدير بالدراسة والاهتمام .

★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارةالمجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الاعدادالقادمة

(1) James Martin & Adrian R. D. Norman, **The Computerized Society, An appraisal of the impact of computers on Society over the next fifteen years,** Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1970.

(2) Leslie A. Fiedler, **The Stranger in Shakespeare,** Croom Helm London, 1972.

(3) Murray S. Stedman, Jr., **Urban Politics,** Winthrop Publishers, Inc., Cambridge, Massachusetts, 1972.

(4) Nikki R. Keddie, **Sayyid Jamal Ad-Din " Al-Afghani ", A Political Biography, University of California Press, London,** 1972.

(5) Roy Fuller, **Owls and Artificers, Oxford Lectures on Poetry,** Andre Deutsch, London, 1971.

★ ★ ★

مطبعة حكومة الكويت



العدد التالى من المجلة

العدد الثالث ــ المجلد الرابع

اكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٧٣

قسم خاص عن القانون والمجتمع
بالاضافة الى الابواب الثابتة

البلد	السعر	العملة	البلد	السعر	العملة
الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣٠	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٠٠	مليمًا
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليمًا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	مسقط	٤٠٠	بيسة
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢,٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسًا	المغرب	٥	دراهم

مطبعة حكومة الكويت